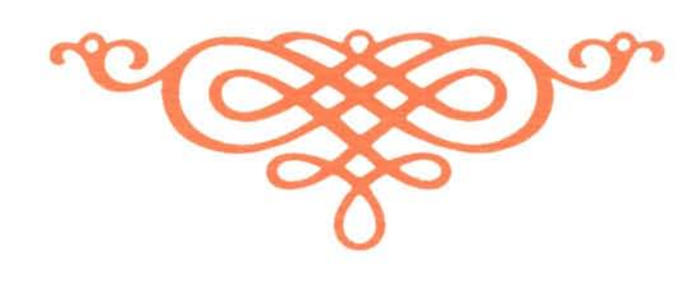

Cuadernos
Hispanoamericanos
526
Abril 1994





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

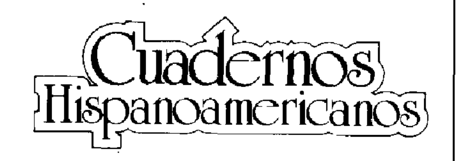
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

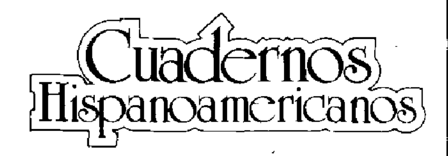
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



526

526 Cuadernos Hispanoamericanos

Cartas de América

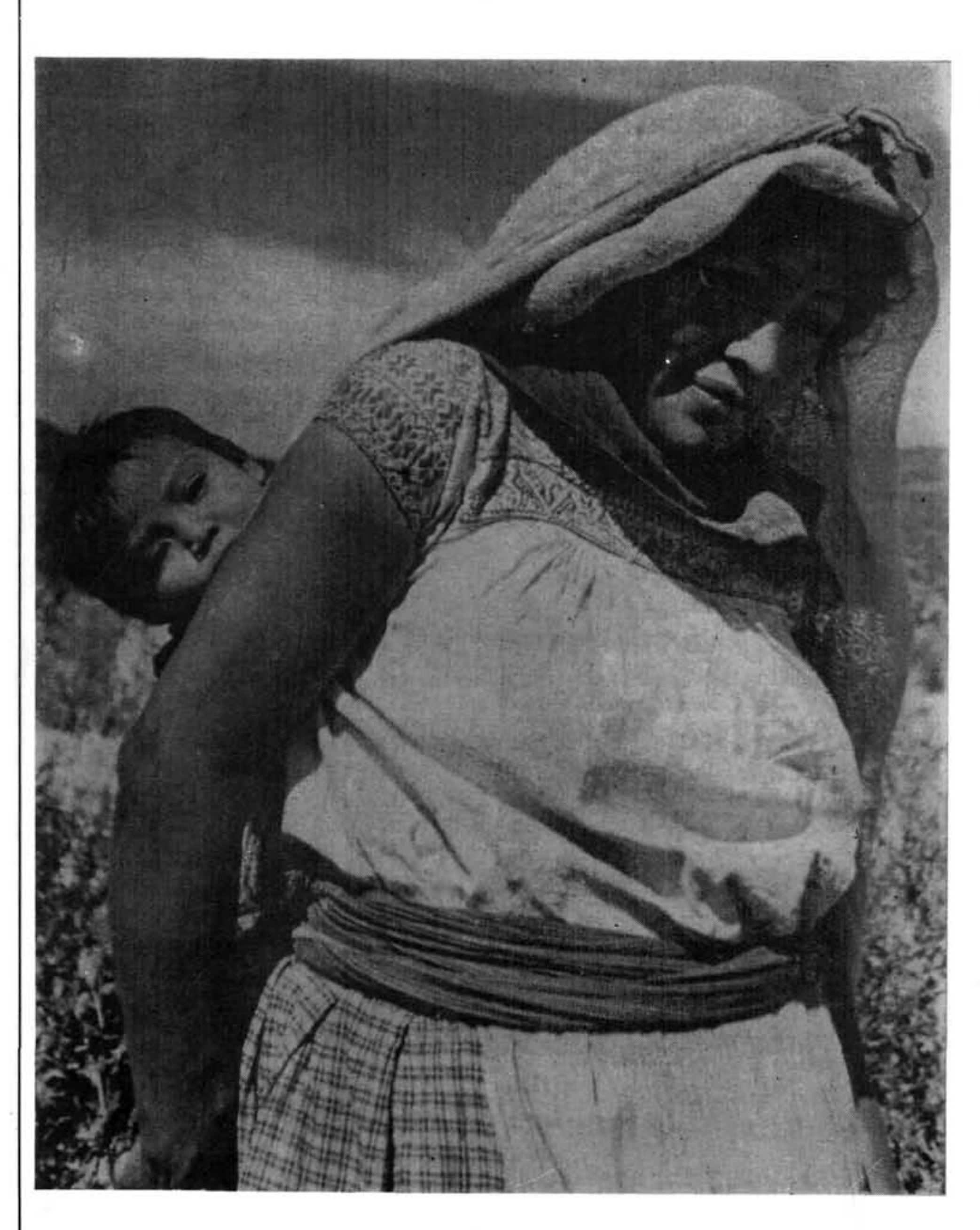


526

Lecturas

(La fotografía que ilustra la sección *Lecturas* —pág. 132— es obra de José del Río Mons)

INVENCIONES Y ENSAYOS



Madre indígena otomí



Literaturas indias del México de hoy

Muchos ensayistas e intelectuales de hoy, empiezan a pronosticar con insistencia que el siglo XXI será el siglo de las *etnias,* la era en que un nuevo «orden mundial» basado en la justicia étnica, modificará las fronteras tradicionales en el mundo entero, en que la legitimidad de la autodeterminación se impondrá a las tergiversaciones históricas, para acabar con miles de conflictos fronterizos y de identidades culturales avasalladas. Eso, que para muchos representa una vuelta al pasado tribal es, para otros, el triunfo de reivindicaciones siempre ahogadas en nombre de una unidad supuestamente más «progresista» que el reconocimiento de la verdad histórica.

En el caso americano, la transformación del viejo *indigenismo* paternalista y protector en un nuevo *indianismo* más activo y «agresivo», más reivindicativo y con un nivel de acción política más decidido, ha llevado a que se considere a los innumerables pueblos indios como verdaderas minorías que configuran estados plurinacionales en los que ya no cabe una acción torpemente integradora y centralista, pero esencialmente *etnocida,* sino el reconocimiento del derecho al uso de su propia lengua y de su cultura, por parte de los muchos o pocos grupos étnicos existentes dentro de las fronteras nacionales de los Estados surgidos tras la Independencia y fortalecidos en mayor o menor grado a lo largo de los siglos XIX y XX.

Es en ese contexto donde cabe extender a la mayor parte de los países latinoamericanos, en el que hay que contemplar el pujante «renacimiento» de muchas literaturas indígenas que hoy empiezan a considerarse como vehículos o instrumentos de la obligada restauración cultural de esas «naciones», que hasta ayer apenas eran tenidas en cuenta o a las que se consideraba como pueblos «atrasados» a los que había que rescatar de ese pasado «bárbaro», ya totalmente obsoleto frente a la avasalladora «modernidad».

Por eso, hablar de literatura india actual podría parecer un contrasentido, ya que lo *indio* sigue siendo para muchos un residuo del pasado al que, en el mejor de los casos, habría que incorporar al presente de la modernidad y del «progreso». Si el fenómeno *indigenista* de América, sin olvidar sus especificidades, lo unimos a los múltiples movimientos que se producen a escala mundial en el territorio de la antigua URSS, en África, o aun dentro de la Unión Europea —incluyendo a Bélgica y España, etc.— podremos aproximarnos al problema con mayor eficacia, hasta el punto de poder comparar el renacimiento literario catalán o flamenco con el renacimiento literario nahua o zapoteco.

El caso mexicano puede ser un ejemplo paradigmático ya que, contando con una población india que se acerca a los nueve millones de habitantes se hablan no menos de 78 lenguas en todo el país (Ligorred, 1992: 220-23), entre las que las más importantes y con un mayor número de hablantes son, sin duda, el náhuatl, el zapoteco, el maya-yucateco, el tzeltal, el tzotzil y el mixteco (véase Cuadro 1).

Cuadro 1

Lengua	Familia	Número de hablantes
Chol	Maya	100.000.
Huasteco	Maya	90.000.
Maya yucateco	Maya	600.000.
Mazahua	Otomangue	200.000.
Mixteco	Otomangue	300.000.
Náhuatl	Yutonahua	1.500.000.
Otomí	Otomangue	300.000.
Purépecha		100.000.
Totonaco	Totonaca	200.000.
Tzeltal	Maya	200.000.
Tzotzil	Maya	150.000.
Zapoteco	Otomangue	500.000.
	TOTAL	4.240.000.

Aunque nunca el número de hablantes de una lengua pueda determinar la importancia histórica, cultural y literaria de esa lengua, es evidente que las doce que hemos seleccionado tienen un peso poblacional que no podemos dejar de lado para admitir como plausible la tesis de que esas lenguas

[1] *Datos extraídos de Ligorred, 1992.*



«nativas» deben desaparecer o desaparecerán inevitablemente absorbidas por la lengua general dominante que es, en este caso, el español. No es extraño, por eso, que el sacerdote Apolonio Martínez Aguilar, que tanto hizo en defensa del *náhuatl* en su variante de la Huasteca Potosina, afirmara en 1919:

> Creo dejar un monumento último de literatura mexicana huasteca; puesto que este dulce idioma está ya en agonía y próximo a desaparecer, tanto que ya casi todos los indios de nuestra Huasteca hablan castellano y dentro de pocos años habrán olvidado por completo su nativa lengua; ella tan sólo quedará en los libros y su memoria únicamente en la historia (Martínez Aguilar, 1919, cit. por León-Portilla, 1990: 345).

Y aunque realmente la profecía de Martínez Aguilar no se cumplió para el náhuatl, tendríamos que preguntarnos con Francesc Ligorred por lo que puede pasar el año 2000, ya tan próximo, con esos nueve millones de hablantes indígenas, muchos de los cuales son monolingües, pensando sobre todo en que muchas de las lenguas computadas entre las 78 que se hablan, al parecer, en México, no llegan al millar de personas que las usan y en que en los últimos años la penetración del castellano y del inglés no sólo en la esfera social y cultural, sino también en la esfera familiar y sentimental, es cada vez más fuerte (Ligorred, 1992: 19-20). La desesperanza es, en este caso, dominante y es seguro, si no inevitable, que muchas de esas lenguas desaparezcan en el curso de muy pocos años.

No ocurre lo mismo, ni cabe esperar un tan triste futuro para las lenguas mayoritarias, en especial, el *náhuatl*. Un canto de esperanza es el poema de Joel Martínez Hernández «¿Kski nauamaseualme tiitstoke?» que traducido dice así:

¿Cuántos indígenas naua somos?

Algunos coyotes[2] expresan
que los macehuales[3] desapareceremos
que los macehuales nos extinguiremos
que nuestro idioma no se escuchará más
que nuestro idioma no se usará más
Los coyotes con esto internamente se alegran
los coyotes este objetivo persiguen
(...)
¿Qué es lo que hará el macehual?
¿Se abandonará sin luchar?
(...)
Varias tareas tenemos que afrontar
por ahora sólo unas cortas palabras diremos
unas palabras a sus oídos diremos
¿Dónde y cuántos macehuales
existimos en esta tierra de México?
Nosotros, los macehuales naua
no estamos en un solo lugar

[2] *No indígenas.*

[3] *Hombre del pueblo en época prehispánica:* macehualli: *los que no eran nobles.*

estamos dispersos, estamos regados
en dieciséis Estados
estamos en ochocientos ocho municipios
(...)
Es por esto que bien podemos decir,
aunque quisieran que desaparezcamos,
los macehuales naua no nos extinguimos
los macehuales naua estamos aumentando.

(**León-Portilla**, 1990: 358-63)

En realidad, como decíamos al principio, en las últimas décadas, pero quizá desde los años veinte y treinta, puede apreciarse un movimiento cada vez más pujante al que me atrevería a llamar «renacentista», ya que se trata, verdaderamente, del renacimiento de una tradición que se remonta a la época prehispánica (Alcina, 1989), pero que incluso durante la colonia tuvo una fuerte pujanza y que solamente en los dos últimos siglos ha llevado a la casi extinción a un gran número de lenguas y culturas indias en todo el territorio mexicano. Como luego veremos, la recuperación de la *literatura oral* alcanza a los comienzos del siglo «pero sólo en la época reciente se ha descubierto el valor que esta literatura tiene y ha sido entonces cuando los investigadores se han dedicado a recogerla de labios de informantes para darla a conocer en revistas y libros. Ahora bien, además de las creaciones conservadas por tradición oral, las más de las veces anónimas, han surgido creaciones personales individualizadas (...) que publicadas en las últimas décadas forman ya un rico conjunto literario...» (Hernández de León Portilla, 1988, I: 210-11). No es extraño, por eso, que en los últimos dos o tres años hayan sido varias las *antologías* que se han publicado.

Natalio Hernández (1990) ha publicado una antología que titula: *Literatura indígena, ayer y hoy*, en la que presenta en forma bilingüe fragmentos literarios de escritores antiguos y contemporáneos, entre los que cabe destacar a Luis Reyes, Delfino Hernández, Ildefonso Maya Hernández y él mismo, Natalio Hernández Hernández; el año siguiente Carlos Montemayor (1991) ofrecía una muestra no por reducida menos interesante de la literatura actual en náhuatl, maya, mazateco, zapoteco del Istmo, tzeltal, tzotzil y ñahñu. Por último, en un reciente libro publicado por la Dirección General de Culturas Populares (Narrativa, 1992) se ofrece una antología de textos en prosa de Ildefonso Maya, Marcos Matías Alonso, Natalio Hernández, Eliseo Aguilar, Librado Silva Galeana y Román Güemes Jiménez, escribiendo todos ellos en diferentes formas dialectales del náhuatl.

El hecho de que el *náhuatl*, durante muchos siglos antes del contacto y también después, hasta el siglo XVII, fuese «lingua franca» en gran parte del territorio mexicano y aun en algunos lugares de Centroamérica, ha facilitado el nacimiento de verdaderas normas dialectales o variantes, como



prefiere llamarlas Miguel León-Portilla (1986-b: 132). La publicación de antologías como la citada en último lugar, facilita la lectura de textos en esas diferentes formas o variantes, de manera que en un futuro próximo, se espera que todos los hablantes de *náhuatl* puedan entender aquellas variantes diferentes, de cualquier punto del área.

El auge de las lenguas y literaturas indígenas que presenciamos hoy en México no es la consecuencia del improvisado o impulsivo esfuerzo de un grupo limitado de intelectuales, algo que pudiera considerarse como una *moda* pasajera, sino que, muy al contrario, representa un lento movimiento en el que confluyen numerosos factores y que viene a desarrollarse en este siglo, aunque sea, efectivamente, en los últimos veinte o treinta años, en los que se aprecie esa eclosión a la que antes me refería. Es por esa razón, por lo que, sobre todo en sus comienzos, la literatura oral de muy diferentes lenguas indígenas procede y se entremezcla con el nacimiento de individualidades que, finalmente, transformarán sus creaciones en literatura escrita. Así, los que en principio pueden ser considerados como *informantes*, son luego los nuevos *escritores* de la lengua náhuatl, zapoteca o maya.

En ese sentido, la obra de Karl Theodor Preuss (1968) representa uno de los esfuerzos de recopilación etnográfica de literatura oral más importante realizado hasta ahora en una región tan restringida como San Pedro Jicora (Durango). Esa recopilación realizada a principios de este siglo reúne no menos de 64 textos, lo que representa casi la mitad de los que años después acumularía Fernando Horcasitas para toda el área de habla náhuatl y con referencia a los cuentos publicados durante cincuenta y cinco años (1920-1975). Los 105 ejemplos reunidos por Horcasitas (1978) junto a los acumulados por Preuss y los que constantemente ven la luz pública en numerosas revistas y publicaciones antropológicas, vienen a constituir un importante acervo de esa literatura oral que se halla en la base del actual «renacimiento» literario de las lenguas indígenas de México porque, efectivamente, muchos de esos «cuentos» o narraciones recogidas por los etnólogos eran en realidad creaciones de los propios *informantes* que se las recitaban y que hoy reclaman su autoría o la firman.

Casi desde las mismas fechas en que se detecta este creciente interés por la «literatura popular» empiezan a proliferar las publicaciones periódicas en que se da a conocer ese nuevo género literario. Entre las revistas más antiguas que recogen este tipo de publicaciones hay que mencionar *El México Antiguo* (1919), *Ethnos* (1920), o *Language* (1924), pero no mucho después encontraremos composiciones recogidas de la tradición oral en la *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, después de *Estudios Antropológicos* (1927) y en *Investigaciones Lingüísticas* (1933).

Entre 1943 y 1950 se produce un gran impulso con la publicación de cuatro revistas: *Tlalocan* (1943), fundada por Roberto H. Barlow, *Mexihkayotl* (1946), «Mexicanidad», editada por la Sociedad «Pro lengua náhuatl Mariano Jacobo Rojas», *La Palabra y el Hombre* (1948) y *Mixihkatl Itonalama* (1950), «El periódico mexicano», promovido por el mismo Barlow y Miguel Barrios Espinosa y del que aparecieron 34 números. Por último, en años más recientes, hay que mencionar entre otras: *Archivos Nahuas* (1954), *Estudios de Cultura Náhuatl* (1959) fundada por Ángel María Garibay y Miguel León Portilla, *Anales de Antropología* (1964) o *Archivos de Información sobre el Idioma y Cultura de los Nahuas* (1974) (Horcasitas, 1978: 181). Pero ha sido, sin duda, la aparición de «Nuestra Palabra», suplemento literario del diario *El Nacional*, promovido por Natalio Hernández Hernández y Rafael Gamallo Pinal y que empezó a publicarse en enero de 1990, lo que ha tenido un más profundo y extenso influjo en la conciencia del mexicano moderno y citadino, para el que, como decíamos al principio, las lenguas indígenas y su cultura no representan otra cosa sino el «atraso» secular de su país. En *Nuestra Palabra*, como en las revistas *Tlalocan* y *Estudios de Cultura Náhuatl*, se publican en los últimos diez años una enorme cantidad de creaciones literarias de un gran número de autores indígenas que, utilizando un buen número de lenguas indias, dan muestra de la creciente vitalidad de éstas como vehículo de sus respectivas culturas.

Literatura en náhuatl

El hecho de que en la actualidad el mayor número de hablantes en alguna lengua indígena de México, corresponda al grupo *náhuatl* no justifica por sí solo el dominio de la literatura en esa lengua que actualmente cultiva un gran número de autores; más bien hay que considerar que, por razones históricas, el *náhuatl* ha sido una *lingua franca* al menos desde la época del imperio tolteca hasta la llegada de los españoles e incluso hasta bien entrado el período colonial, ya que los evangelizadores españoles utilizaron el náhuatl como la primera lengua hasta prácticamente el siglo XVII, época en la que el peso específico de otras lenguas como el zapoteco o el mixteco, se fue imponiendo. El peso del imperio político y cultural de lo azteca o mexica llega, pues, a nuestros días, de manera que en las publicaciones a las que aludíamos en páginas anteriores el predominio del *náhuatl* es algo natural y admitido, dando, por consiguiente, una imagen desproporcionada de la rica realidad lingüística y cultural del mundo indígena en el México actual.



Aunque las antologías publicadas en los últimos años recogen textos en prosa y poesía, son quizá más frecuentes las recopilaciones poéticas que las que se refieren a cuentos, mitos o leyendas. Entre las más recientes habría que mencionar en primer lugar la de Natalio Hernández (1989), *Así habló el ahuehuete,* en la que se recogen veinte poemas en náhuatl con su traducción castellana, en los que el autor alude tanto a los ideales de su pasado histórico como a la belleza del mundo que le rodea: la nostalgia y la esperanza se entremezclan en el tejido poético de este escritor al que nos vamos a referir más adelante. Algo parecido tendríamos que decir de la antología de Joel Martínez Hernández (1987).

Como he dicho más arriba, la poesía popular anónima o firmada se entremezcla en ocasiones sin que nos sea fácil hallar la frontera. En ese caso se hallan los tres poemas que vamos a mencionar en primer lugar. *Nonantzin* («madrecita mía»), que ha sido atribuida erróneamente a Nezuhualcóyotl, el rey-poeta de Tezcoco es, sin duda, un claro ejemplo de la poesía popular probablemente del período independiente de México (León-Portilla, 1989-b: 382) y que es, a no dudarlo, una verdadera joya de la lírica indígena.

Nonantzin

Madrecita mía, cuando yo muera
sepúltame junto al fogón[4]
y cuando vayas a hacer las tortillas
allí por mí llora.

Y si alguien te pregunta:
—Señora ¿por qué lloras?
dile que está verde la leña,
hace llorar con el humo.

(**León-Portilla,** 1989-b: 388-89)

Otro muy bello poema de autor anónimo, pero muy difundido entre los nahuas actuales es el titulado *Notlazohtla* («Amada mía») en el que amante y amada se unen en la contemplación de la estrella de la mañana:

Notlazohtla

Amada mía, flor doncella
la estrella contemplas
cuando ya amanece,
entre los cerros brilla.

Hazla tuya, porque en verdad
en verdad yo te amo,
cuando amanece
entre los cerros brilla.

(**León-Portilla,** 1989-b: 383)

[4] *Referencia a* Xiuhtecuhtli, *dios del Fuego y también Señor del centro del mundo y «nuestro padre, nuestra madre», como* Huehueteotl.

Mencionaremos, por último, un poema o canto popular —*Macehualcuicatl*— que dio a conocer hace treinta años Fernando Horcasitas (1963) y en el que hallamos algunos rasgos, como el de la fugacidad de la permanencia del hombre sobre la tierra, que son reflejo de una indudable tradición poética prehispánica.

Macehualcuicatl

¡Comadrita, compadrito:
bebamos, tomemos!
Sólo salimos, sólo pasamos
frente a la tierra, frente al mundo.
Ponte una florecita bonita.
Nuestros corazones, nuestras mentes
¡que se diviertan, que rían
en nuestro patio florido, en nuestra casa florida!
¡Oh flor[5] entretejida que brota
que se riega y se riega!
¡Oh flor del corazón que cuelga
oh flor del guaje que brota!
Suena mi violín, suena mi guitarra;
que yo goce, que yo ría frente al mundo.
Sólo salgo, sólo paso,
pero no para todos los días, para todas las tardes.
Aquí estoy solito, huérfano en la tierra.
Mañana o pasado quedaré bajo la tierra.
Me volveré lodo.
Ahora sí lo tomaremos, tomaremos nuestro licor
Ahora sí, en este día, en esta tarde.
Gozaremos aquí, reiremos aquí.
Que se colmen los sentimientos,
que se olviden los corajes.
Daremos bebida, tomaremos bebida.
¡Tal vez no todos los días
tal vez no todas las tardes
estaremos en el mundo![6]

(**León-Portilla**, 1989-b: 392-95)

En la tradición de los escritores modernos en lengua náhuatl, uno de los más antiguos es, sin duda, Mariano Jacobo Rojas y Villaseca (1842-1936), quien habiendo nacido en Tepoztlán (Morelos) se dedicó toda su vida a la defensa y difusión del uso del náhuatl. De 1927 es su *Manual de la lengua náhuatl;* fue profesor de esa lengua en el Museo de Arqueología de la ciudad de México y participó en la fundación de la Academia de la Lengua mexicana que, tras su muerte, llevaría su propio nombre. En el campo de la creación literaria su obra más importante es *Maquiztli* («Ajorca»), tragedia escrita en náhuatl en 1931 y «cuya acción se concentra en el enfrentamiento entre un conquistador español y un capitán mexica. Éste descubre que su compañera, Maquiztli, está a punto de ser forzada por su enemigo.

[5] Flor y todos sus derivados tiene múltiples significaciones, pero principalmente se refiere al hijo, la canción, la poesía, etc.

[6] La idea de la brevedad de la vida es una constante en la lírica azteca o mexicana.



En la lucha muere el mexica. Para escapar del soldado español Maquiztli sólo tiene a su alcance un *micapahtli*, "remedio de la muerte" que se administra bebiendo un veneno» (León-Portilla, 1992: 325-26). De esa y otras obras de Rojas cabe destacar su fina sensibilidad y el uso muy cuidadoso del idioma que le acerca a las maneras del más puro náhuatl clásico.

Contemporáneo, aunque más joven que Rojas y también oriundo de Tepoztlán es Enrique Villamil (1890-1962). En su *Descripción histórica de Tepoztlán, Morelos* (México, 1937) Villamil incluye dos composiciones líricas en náhuatl: *Kaxtiltecakah in Tenochtitlan ihuan Tiacoltica Yohualli* («Los españoles en Tenochtitlan y la Noche Triste») y *Quenin ka in yolli* («Cómo es la vida») que, por su brevedad, reproducimos íntegramente:

Nuestros sufrimientos vivimos
aquí sobre la tierra;
todo acaba, todo pasa,
como la luna en el cielo.

El rico y el pobre
ambos perecerán,
así como se queman los pastos
todos cerraremos los ojos.
(**León-Portilla**, 1992: 326)

Contemporáneo de los anteriores es Pedro Barra Valenzuela (1894-1978). Había nacido en Chicontepec, en la Huasteca veracruzana, y durante toda su vida cultivó la investigación histórica y el estudio de la lengua náhuatl. Fue poeta de extraordinaria sensibilidadd, tanto en mexicano como en español y de sus obras cabría destacar: *Nahuaxochimilli* («Jardín nahua»), publicada por la editorial Polis (México, 1939) y *Los nahuas, historia, vida y lengua* (México. Bartolomé Brucco Editor, 1953). En la primera de esas obras «canta las maravillas de la flora y la fauna nativas». A ese libro pertenecen las dos breves poesías que damos a conocer en la traducción de Miguel León Portilla (1992: 326-27).

El colibrí

Dentro de la flor
con vida se muere un jade
ha olvidado el colibrí su viejo nido.

El cuervo

Sobre los vientos con coraje grazna
ha perdido su cueva
allá en el vientre de la gris montaña[7].

Al mismo grupo de autores al que nos estamos refiriendo ahora, pertenece doña Luz Jiménez (1895-1965), oriunda de Milpa Alta. Nacida en un ho-

[7] *En la tradición prehispánica la cueva en la montaña es, con frecuencia, el útero.*

gar humilde, sólo alcanzó a recibir estudios primarios, pero una indudable inteligencia natural, contribuyó con algunas obras de gran valor literario. Siendo muy joven, durante la Revolución, fue simpatizante de Emiliano Zapata, lo que hizo que tuviera que huir de Milpa Alta con su familia en 1916. Posteriormente, en 1930 conoció a Diego Rivera y Jean Charlot, quienes le pidieron que posara para ellos. Como buena conocedora de la lengua náhuatl, fue auxiliar en cursos de esa materia en la Escuela Nacional de Antropología. Los dos libros que se le conocen fueron publicados por Fernando Horcasitas en 1968, ya muerta su autora. El primero, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl del Milpa Alta,* está dividido en dos partes: en una se describe la vida en tiempos del régimen de Porfirio Díaz en su pueblo de Milpa Alta, mientras en la segunda narra con un gran realismo los años de la Revolución con las luchas entre zapatistas y federales. «Su narrativa plena de vida y sinceridad, alcanza momentos de singular dramatismo. Sus palabras tienen tal fuerza de expresión que no desmerecen si se comparan con algunos textos en náhuatl de la tradición clásica» (León-Portilla, 1992: 333).

Santos Acevedo López y de la Cruz (1903), oriundo de Xochimilco y descendiente de Martín de la Cruz, el autor del tratado de medicina tradicional que conocemos como *Códice Badiano,* es otro notable autor del grupo de nahuatlatos que ya en la primera mitad de nuestro siglo había escrito un buen número de libros, la mayor parte inéditos y de los que destacaríamos *Macehualcuicatl* («Cantos populares») en el que se recopila un buen número de canciones de Xochimilco (México, varios autores, 1957). De él se conocen algunas poesías, publicadas no hace mucho en *Estudios de Cultura Náhuatl* (León Rivera, 1982) y de las que cabría recordar aquí la titulada *Ojos de capulín:*

Me dicen que tus ojos
parecen dos capulines[8]
a mí me parecen moras
de noche y a todas horas
¡No te arrugues, chiquita
te llevo en la madrugada!

¡Y qué vas a hacer
y qué vas a creer
pues dando una voltereta,
me encuentro otra mujer!

Mañana, cuando amanezca
te espero entre los nopales
y allí te daré mi «adiós»
que me voy para Nogales
donde se tuestan las habas
a cuatro por cinco riales.

(**León Rivera,** 1982: 243)

[8] *Frutas del* capulín o cerezo.



Aún habría que mencionar dentro de este primer grupo de nahuatlatos de mediados de siglo a Fidencio Villanueva Rojas (c. 1920), oriundo de Milpa Alta y autor del libro de poemas *Aztecacuicameh* (Villanueva, 1949), en el que se advierte que la tradición literaria prehispánica se halla aún viva, tanto en el lenguaje como en los temas y en los recursos expresivos. Así, por ejemplo, en la canción que transcribimos:

> Una, dos, tres veces
> muchas te he dicho
> no te deslumbren
> de la vida los placeres;
> la muerte nos acecha
> es nuestra sombra
> nuestra amiga.
> (**León-Portilla**, 1992: 332)

En realidad, todos los autores a los que hemos hecho referencia en las páginas anteriores, constituyen el grupo de los que podríamos llamar «precursores» del movimiento literario y cultural que representa una nueva generación de nahuatlatos que en los últimos quince o veinte años han cambiado radicalmente el panorama de que se disponía hasta ese momento en México. Se trata, en conjunto, de personas cuya procedencia es muy diversa y que, por consiguiente hablan y escriben un *náhuatl* que ofrece variaciones notables que podrían llegar a considerarse como dialectales. Tienen en común, sin embargo, todos esos autores, una imperiosa necesidad de reafirmar su identidad cultural, lo cual realizan creando una literatura cuya temática y expresión se acerca más a los sentimientos, preocupaciones y esperanzas de sus contemporáneos. Otro rasgo que tienen en común todos estos escritores es que su preparación académica es notablemente superior a los que les precedieron. Muchos de ellos son maestros de la Escuela Normal, otros han estudiado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia o en la Facultad de Filosofía y Letras, habiendo algunos que han colaborado y colaboran en las tareas del *Seminario de Cultura Náhuatl* que dirige Miguel León-Portilla. Esta característica que es común, por otra parte, a lo que sucede en el ámbito del indigenismo o del indianismo, implica una toma de conciencia acerca de su propia identidad cultural y de lo que habría que hacer de cara al futuro en relación con su propia «nación» (León-Portilla, 1990: 316-17).

Aunque sería imposible hacer una relación completa de los autores que escriben en náhuatl, en los párrafos siguientes mencionaremos algunos de los más destacados. Natalio Hernández Hernández (1947), también conocido por su seudónimo, José Antonio Xokoyotzin, nacido en Ixhuatlan de Madero (Veracruz) es, seguramente, el más fecundo, que desarrolla activida-

des más variadas y de mayor penetración en el ámbito mexicano. Además de su trabajo como educador y promotor de todo tipo de acciones en defensa de la lengua náhuatl, es autor de varios libros en los que se recoge su poesía: *Xochicozcatl* o «Collar de flores» (Xokoyotzin, 1985); *Sempoalxóchitl* (Xokoyotzin, 1987) e *Yn ikon ontlajtoj aueuetl*, «Así habló el ahuehuete» (Hernández Hernández, 1989). Han publicado poesías suyas tanto *Estudios de Cultura Náhuatl* (México), como *Caravelle* (Toulouse) (León-Portilla, 1990: 317 y 1992: 329).

De la extensa producción de Natalio Hernández Hernández, reproducimos el siguiente poema, porque en él se expresa, además, una buena parte de la carga ideológica que representa su obra:

Necesitamos caminar solos

Algunas veces siento que los indios
esperamos la llegada de un hombre
que todo lo puede
que todo lo sabe
que nos puede ayudar a resolver
todos nuestros problemas.

Sin embargo, ese hombre que todo lo puede
y que todo lo sabe
nunca llegará;
porque vive en nosotros
camina con nosotros
empieza a querer despertar,
aún duerme.

(**Xokoyotsij**, 1987: 31)

Delfino Hernández Hernández (1950) es hermano del anterior; nació igualmente en Ixhuatlán de Madero, en Veracruz, y ha seguido una trayectoria muy parecida a la de su hermano. Es maestro, como Natalio, ha trabajado en la Secretaría de Educación Pública y ha destacado, sobre todo, por ser poeta de fino lenguaje y gran inspiración, como en la canción que reproducimos:

Mujercita, corazón de la casa

Cantaré a la pequeña tortolita,
cantaré a la mujercita, tierna palomita
porque apenas nace
empieza a alegrar nuestro corazón.

Cantaré a la pequeña ajorca
porque en las manos del tiempo
se convertirá en mujer, femineidad en el rostro.
Cantaré a mi pequeño collar de piedras preciosas
porque mañana o pasado será la anciana
corazón de la casa, luz, espejo y ejemplo.

(**León-Portilla**, 1992: 329)



Otro inspirado poeta en lengua náhuatl, esta vez oriundo de Xalitla, en el estado de Guerrero, es Alfredo Ramírez (1950), «autor de no pocas composiciones literarias que se distinguen por la profundidad de sentimientos que expresan» como en el ejemplo que reproducimos a renglón seguido: *Zan ce ohtli,* «Un solo camino»:

> Amigo, ¿qué nos sucede?
> no me voy, aquí estoy
> y no quiero irme.
> Pero algún día
> quizá me estaré yendo
> ¿Cuándo?
> no lo sé.
> Ahora, voy, camino y camino
> sobre un camino largo y ancho
> y, si algún día, me pierdo como tú
> sobre ese camino largo y ancho
> y si algún día me recuerdas
> búscame, allí estaré.
> Allí te estaré esperando
> no me iré, allí andaré.
> Cuando tú llegues, por donde yo vaya,
> allí bien conversaremos
> donde yo estaré desangrándome el corazón.
>
> (**León-Portilla,** 1992: 330)

Una de las personas a quien más debemos por su esfuerzo en la defensa y la expansión de la lengua náhuatl, así como por su investigación de la literatura antigua y moderna es Miguel León-Portilla, fundador y director hasta el presente de *Estudios de Cultura Náhuatl* e igualmente director del Seminario de Cultura Náhuatl de la UNAM. Con independencia de su labor como filósofo y crítico de la literatura náhuatl, debemos citarle aquí como creador, como poeta, del que conocemos, al menos, un poema en náhuatl y castellano en el que compara Tenochtitlan con la moderna ciudad de México (León-Portilla, 1989-a); otro, escrito para conmemorar los 25 años de la revista *Caravelle* (León-Portilla, 1988), más otros cuatro poemas de inspiración prehispánica, escritos en estilo antiguo, como es, por ejemplo, el que reproducimos a continuación, *In Tlacatl itequiuh,* «Tributo del hombre»:

> Nuestro tributo, la muerte.
> Al lugar a donde iremos
> ¿será allá siempre de noche?
> Tú nos inventaste,
> sólo somos tu hechura.
>
> Dueño del cerca, Dueño del junto:
> sea bueno tu corazón,
> no se burle de nosotros.
> ¿Acaso aquí, a espaldas tuyas,

tendremos que ir allá
a donde siempre es de noche?

Señor: Noche, Viento,
no nos escondas en la noche
danos tu aliento de vida.
Así ya nos iremos
allá, donde siempre hay resplandores de jade.
Así podremos decirle:
nuestro tributo, la vida.

(**León-Portilla**, 1986-a: 31)

De la misma manera como la producción poética en lengua náhuatl es importante en los últimos años, asimismo lo es la producción en prosa y en ese género, como lo era en la poesía, los textos de la tradición oral se mezclan con los que ya tienen autores conocidos. Entre aquéllos hay que mencionar: mitos, leyendas, cuentos, narraciones históricas, relatos religiosos, ejemplos morales, de costumbres, fórmulas y oraciones que acompañan a determinadas ceremonias, etc. (Hernández de León Portilla, 1988, I: 211). Muchos de esos géneros provienen de la tradición prehispánica (Horcasitas, 1959) y «no pocos de estos relatos son renovadas expresiones de aquellos *teotlahtolli*, "palabras divinas" anteriores al contacto con los hombres de Castilla» (León-Portilla, 1986-b: 134). No obstante, no puede desconocerse el enriquecimiento que supuso la etapa colonial con la incorporación de nuevas categorías como los cuentos de hadas, el chiste, la leyenda piadosa o los cuentos de fantasmas, ánimas en pena o animales (Horcasitas, 1978: 179).

El resultado de la fusión de esa doble tradición prehispánica y colonial es el cuento indígena actual que es, en realidad «una mezcolanza intrincada y confusa de elementos cuyas raíces se encuentran tanto en el Nuevo como en el Viejo Mundo», a los que hay que añadir elementos locales nuevos (Horcasitas, 1978: 179). Un buen ejemplo de esta realidad podría ser el cuento de Alfonso Hernández Reyes (1987), «Los siete consejos», ganador del cuarto concurso de cuento nahua de Puebla (1986), patrocinado por el Instituto Nacional de Educación de Adultos, en el que se narran las aventuras de un niño que viaja al *Talocan*, lugar mítico en el que los dioses le dan la misión de que regrese al mundo para que convenza a los hombres de la necesidad de mejorar sus costumbres, siguiendo como norma los siete consejos.

Al igual que en el campo de la poesía, no son pocos los cultivadores del relato o la prosa en general, en lengua náhuatl; algunos de ellos son también poetas y han sido mencionados en las páginas anteriores. No obstante, hay que citar aquí, en primer lugar, a Apolonio Martínez Aguilar, oriundo de la Huasteca potosina, abogado de profesión y que dedicó gran



parte de su actividad a la enseñanza y al cultivo del náhuatl. De él hay que recordar, al menos, un libro, *Teoamoxtle,* publicado en 1919 y la fundación de la Junta Auxiliar Potosina de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de San Luis Potosí (León-Portilla, 1990: 345).

Otro escritor del grupo que hemos denominado de los «precursores» es Miguel Barrios(c. 1905-1960), nacido en Hueyapan (Morelos), al que hay que recordar especialmente por el esfuerzo que significó la publicación del periódico *Mexihkatl itonalama,* en colaboración con Robert H. Barlow y Valentín Ramírez. Esta publicación de la que se editaron 34 números (12 de mayo al 29 de diciembre de 1950) recogió un gran número de narraciones y poemas de este escritor.

Carlos López Ávila (1928) oriundo de Santa Ana Tlacotenco (Milpa Alta, D.F.) ha desarrollado una gran actividad como recopilador de textos tradicionales y como autor de narraciones originales. Como resultado de su colaboración con el antropólogo Joaquín Galarza y el lingüista Michel Launey, su obra ha tenido una más amplia difusión. En sus dos libros, *Tlamachzazanilli inhuan tecnicame* (México, 1984) y *Tlacotenco...* (París, 1984) se mezclan textos tradicionales y obras de creación de nuestro autor (López Ávila, 1984).

Entre los más activos e importantes escritores de narraciones en lengua náhuatl hay que mencionar, por último, a Librado Silva Galeano (1942); formado en la Escuela Normal y colaborador asiduo del Seminario de Cultura Náhuatl de la UNAM, durante los últimos años ha dedicado un gran esfuerzo al estudio del náhuatl clásico, traduciendo, por ejemplo, un conjunto de *huehuetalhtolli, Testimonios de la Antigua Palabra* (1988), lo que le ha servido para enriquecer y pulir su propia expresión narrativa en obras como *In oc imoztlayoc in miccailhuitl,* «La víspera del día de muertos» (1986) y en otros textos en prosa. Por otra parte, ha dedicado igualmente un gran esfuerzo a la publicación ocasional de un pequeño periódico titulado: *In amatl mexicatlahtoani,* órgano del Círculo Social y Cultural Ignacio Ramírez, etc. (León-Portilla, 1990: 348-49 y 1992: 333-34).

Otras literaturas indígenas

Aunque no es comparable, ni por la tradición ni por la cantidad de su producción, en los últimos años, como ya hemos dicho al comienzo de este ensayo, se ha incrementado notablemente la producción literaria en otras lenguas indígenas habladas en México y muy especialmente en: maya yucateco, tzotzil, tzeltal, totonaco, zapoteco, mazateco, mazahua y mixe, a las que nos referimos a continuación.

Las principales *lenguas mayances* habladas en territorio mexicano son: el maya-yucateco, el tzotzil y el tzeltal. Como en el caso del náhuatl, hay que considerar por igual a las composiciones literarias de tradición oral y autor anónimo, aunque reproducidas por «informantes» que, en realidad, son en buena medida sus autores —poetas o semipoetas, al decir de ellos mismos— o las creaciones de autores conocidos como los maestros y poetas de Mérida, etc. Esas obras, en las que la poesía y la canción dominan sobre cualquier otro género, incluyen también cuentos, como los recopilados en el libro de Teodoro Canul, *Tsik balo'oop maya: Cuentos mayas* (México, 1982) u obras de teatro, como el *Teatro Potul* de Rosario Castellanos. De otra parte y como ocurre con la producción en náhuatl existen varias revistas y periódicos en los que se editan poesías, cuentos y otros textos narrativos contemporáneos (León-Portilla, 1992: 323).

En cualquier caso el género más frecuente en la literatura maya, tanto en época prehispánica como durante la colonia y en la actualidad ha sido la poesía, especialmente en su forma de canción:

> La canción es la composición en verso destinada a ser cantada; puede ser acompañada con música y, a veces, se ejecuta danzando. Dentro de la literatura, la canción pertenece a la poesía lírica y suele ser de tema amoroso; las canciones que registramos en maya no fueron expresadas con acompañamiento de instrumentos musicales, aunque sus autores ponían siempre una especial entonación y seguían un ritmo particular. Movimientos con las manos o con un bastón o bien propinando fuertes y rítmicos golpes con los pies al suelo convertían al autor de literatura oral en cantante, actor o danzante (Ligorred, 1988: 83).

Un lingüista catalán, Francesc Ligorred, se ha ocupado de recoger y analizar la producción poética de una serie de «informantes», poetas o semipoetas de diferentes comunidades yucatecas, transcribiendo y traduciendo sus canciones. Del estudio de Ligorred (1988) entresacamos algunos ejemplos de canciones de Virgilio Canul, Hilario Puga, Santiago Arana y Doña Berta.

Del primero, Virgilio Canul, de Pustunich, recordaremos un poema que titula *Mix Bikin* («Jamás»), que al decir de él era una pieza muy antigua que había oído en su infancia y que ahora recordaba con emoción:

Me muero
y vuelvo a vivir
con muchos ánimos de vida:
y si yo muriera
y si yo muriera
sería sólo por ti.

Es mucho el tiempo
que te debe mi existencia
y jamás mi vida
habrá de arrancarte
un solo momento de mi pensamiento.

(**Ligorred**, 1988: 84)



Santiago Arana es un campesino de Santa Elena, que al igual que el informante anterior recordó para el investigador varias canciones de su juventud. Las cantó, según dice Ligorred «danzando», es decir, acompañando la canción con fuertes golpes de sus alpargatas sobre el suelo. Una de esas canciones era la titulada *Bey u dzool humppe uinic* («Así es como se acaba un hombre»):

Es por ti,
mujer hermosa
que sufro muchos pesares:
y es por la belleza de una mujer
que se acaba un hombre.

Es posible que te suceda, compañero
y ten cuidado
por lo que a mí me sucedió;
fue por un amor como el mío
que se acaba un hombre.

Es posible, entonces, mujer
que sea por ti, mujer
que sufro muchos pesares.
Es por un amor como el mío
que sólo es para ti,
que se acaba un hombre.

(...)
(**Ligorred**, 1988: 87)

Un último ejemplo de este tipo de canciones es *El matador (Ay coten uaya matador)*, que recitó doña Berta en Santa Elena:

¡Ay! ven acá matador,
no me vayas a vender la cabeza de toro
porque la cabeza de toro
se la he reservado a doña Viviana.

¡Ay! ven acá matador
no me vayas a vender la pezuña del toro
porque la pezuña del toro
se la he reservado al viejo Cervera.

¡Ay! ven acá matador
no me vayas a vender el sebo del toro
porque el sebo del toro
se lo he reservado al viejo Cervera.

Aquí me siento a cantar
sin malicia ni atención;
surge por el Oriente; se desvanece por el Poniente
e ilumina la faz de la tierra.

Niña hermosa
tú eres la más linda del mundo

quiéreme
para que te quiera yo

(...)
(**Ligorred**, 1988: 85-86)

El «renacimiento» en otros grupos lingüísticos del maya, como son el *tzeltal* y el *tzotzil* es otra evidencia que confirma el panorama general de que venimos tratando en este ensayo. Es el espíritu que anima el siguiente poema de Jacinto Arias Pérez, indígena tzotzil de Chelnahó (Chiapas):

Nuestros padres y madres
en los tiempos antiguos sabían leer
y también escribir.
Se olvidaron
cuando les quitaron sus escritos
los españoles.

Por eso ahora
sólo sabemos decir con nuestra boca
No sabemos escribir
nuestra lengua
como si nuestros ojos
estuvieran cerrados.

(...)
(**León-Portilla**, 1992: 324-25)

Este mismo espíritu de renovación es el que ha llevado a publicar recientemente un libro de *Cuentos y relatos indígenas* en tzotzil (México, 1989) que es el resultado de la colaboración desde su creación en 1986 del Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica, el Estado de Chiapas y las universidades autónomas de Chiapas y México. «Por primera vez en buen número de pueblos, incluso entre algunos relativamente aislados, los maestros rurales, así como jóvenes, hombres y mujeres, tomaron la pluma para participar» en concursos de cuentos en lengua tzotzil (León-Portilla, 1992: 323-24).

La tercera lengua hablada en México, tras el náhuatl y el maya es, según vimos, el *zapoteco*, del que se calcula que lo hablan en la actualidad medio millón de indios. El florecimiento literario en lengua zapoteca se concentra especialmente en la región de Juchitán, en el istmo de Tehuantepec, donde se publican varias revistas y periódicos, como *Guchachi'Reza* («iguana rajada»), en las que aparecen con frecuencia composiciones literarias en zapoteco. Esta tradición literaria juchiteca se remonta, al parecer, a los últimos años del siglo XIX, en que ya se publica una revista, *Neza* en la que editan sus creaciones poéticas los primeros escritores oriundos de Tehuantepec, residentes en el Distrito Federal y agrupados en la Sociedad Nueva de ist-



meños. Entre ellos se cuentan Andrés Henestrosa, Nazario Chacón y Gabriel López Chiñas, entre otros muchos (López Chiñas, 1990: 6).

Como consecuencia de ese renacimiento literario, se han publicado varias antologías, como *La flor de la palabra* de Víctor de la Cruz y lo que puede resultar más sorprendente para un lector español, se ha empezado a utilizar el zapoteco para traducir a escritores extranjeros: tal sería el caso de Enedino Jiménez, quien ha traducido a esa lengua algunos poemas del español Miguel Hernández.

Del grupo antes mencionado de escritores en lengua zapoteca el más conocido es, sin duda, Andrés Henestrosa, quien además de ser miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, ha publicado varios libros de amplia difusión en América Latina, como son *Los hombres que dispersó la danza* o *El retrato de mi madre.* Como ejemplo de la poesía de Henestrosa en su lengua materna cabe mencionar el siguiente poema:

> Ven a mí, acércate,
> acércate más, más cerca.
> Dame tu mano
> y por el camino de mi mano
> pásate y éntrate en mi corazón.
> Escucha lentamente para que
> puedas entender estas palabras
> que en mis labios tiemblan.
> Verás mis palabras caer en el aire
> como si fueran pequeñas balsas
> próximas a naufragar su contenido.
> Acógelas.
> Se tú, como una blanda orilla de mar
> a donde mis palabras recalarán.
> Acércate más, más cerca.
> Dame tu mano.
> En mis historias encontrarás
> lo que es limpio, lo que es bello,
> lo que, transparente, brota de mí
> como una flor.
> Acógelas, se tú como una blanda orilla
> Pero, ¡ay de mí! si estando tú
> en mi corazón, yo abro los ojos
> y te busco en el viento y en la nube
> y otra vez me encuentro solo
> completamente solo bajo el cielo.
>
> (**León-Portilla**, 1992: 318)

La idea de que la lengua materna, en este caso el zapoteco, bajo la presión del castellano, va a desaparecer y es preciso, por lo tanto, defenderla, impulsarla, como el instrumento capaz de asegurar la identidad cultural del pueblo, reaparece siempre. En este caso se trata de un poema de Gabriel López Chiñas.

El zapoteco

Dicen que se va el zapoteco
ya nadie lo hablará.
Ha muerto, dicen,
la lengua de los zapotecas.

La lengua de los zapotecas
se la llevará el diablo,
ahora los zapotecas cultos,
sólo hablan español.

¡Ay!, zapoteco, zapoteco
quienes te desprecian
ignoran cuánto
sus madres te amaron.

¡Ay! zapoteco, zapoteco,
lengua que me das la vida
yo sé que morirás
el día que muera el Sol.

(**León-Portilla,** 1992: 320-21)

Aunque resulta absolutamente imposible en un breve ensayo como el presente dar idea del extenso movimiento literario en el mundo indígena del México actual, hay que insistir en que ese movimiento se extiende a otras muchas lenguas, además de las mencionadas —náhuatl, maya y zapoteco— como son el mixe, mazahua, mazateco, totonaca, etc.

El *mixe,* una lengua hablada por unos 75.000 habitantes del estado de Oaxaca, tiene también sus escritores conocidos. Tal es el caso de Ángel Flores Alcántara, quien publicó en «Nuestra Palabra» de *El Nacional,* el siguiente poema:

Pueblo mío

Pueblo mío
que me haces vibrar de emoción.
Pueblo mixe
que me enseñaste a vivir y amar.
Pueblo mío que
al escuchar tu música
hace que mis lágrimas broten
como el agua de tus montañas.
Pueblo mío que en tus fiestas
unes a mi gente.
Es mi pueblo mixe
mi adorado pueblo.
Tú, mixe, que jamás te dejaste vencer
Ni religiones
ni otras lenguas te vencerán.
Tú tienes tu historia
tú tienes tus tradiciones



tú tienes tu cerro del rayo
que está estampado junto a ti.
Tú tienes tu lengua
tú tienes tu religión
tú me viste nacer
tú me verás morir.

(**Ligorred**, 1992: 153)

Vive en la región de Papantla, en el antiguo Totonacapan, área con 200.000 hablantes de totonaco, un escritor indígena que se oculta bajo el seudónimo de Xamanixna («El soñador»), un maestro que ha combatido con tesón en favor de la defensa y el renacer de su lengua materna, frente a la incomprensión oficial, o la presión de la enseñanza del castellano. Ya en 1974 publicaba un libro de narraciones entre las que incluía varias leyendas sobre la vainilla (Xamanixna, 1974). De ese libro reproducimos algunos párrafos muy significativos en tanto que reflejan su postura en relación con la lengua:

Muchos indígenas se niegan a aprender a leer. ¿Por qué? Porque saben que les enseñarán en un lenguaje que no es el suyo y, en consecuencia, saben que no aprenderán y prefieren ser como son.

Todos y cada uno de nosotros tiene el pleno derecho de aprender en su lengua materna, porque para el indígena aprender primero en español es como si en las escuelas oficiales enseñaran primero en inglés. ¿Cuántos aprenderían y cuántos no aprenderían y se cansarían? ¿Se podría llamar a esto ser tontos? Debemos aprender primero en la lengua que conocemos muy bien y después en otra. Es un error pensar que sólo los idiomas oficiales tienen gramática... Lo que se dice en totonaco se puede decir en inglés, otomí, yaqui, mixteco, francés o ruso. (Cit. por León-Portilla, 1992: 322).

El *mazahua* es otra lengua hablada por una extensa comunidad de unos doscientos mil habitantes. De Julio Garduño Cervantes, un poeta de esa «nación», reproducimos el texto titulado: «Soy mazahua», en el que se defiende la misma filosofía del fragmento anterior, que es como una constante a lo largo de muchos de los ejemplos que hemos recogido: la defensa de la lengua como principal componente de la identidad cultural de los pueblos indígenas:

Tú has querido negar mi existencia
yo no niego la tuya,
pero yo existo, ¡soy mazahua!
Estoy hecho de esta tierra, de este aire,
del agua y del sol.
Soy un sobreviviente de mis antepasados
al que han heredado una cultura, una lengua
una forma de respetar a sus hermanos
porque yo nací para ser hermano de mis hermanos
Y no esclavo de nadie.
Tampoco quiero ser amo.
Tú has esclavizado a mis antepasados,
les has robado sus tierras, los has matado.

Ahora tú me utilizas para aumentar tus riquezas
mientras yo vivo en la pobreza.
Yo construyo la casa
pero tú vives en ella.
(...)

(**Ligorred**, 1992: 139)

Para concluir esta lista de ejemplos de lenguas indígenas diferentes habladas en México, mencionaremos un poema en *mazateco*, lengua hablada por unos 75.000 habitantes. La poesía, «Nuestra poesía», es obra de Juan Gregorio Regino y se publicó en «Nuestra Palabra», el suplemento de *El Nacional* tantas veces citado.

No sólo quejas, no sólo angustias
hay en nuestros corazones.
Son como flores las palabras
que de nuestros labios brotan.
Tenemos magia, cantos y poesía
que embriagan y enamoran
como un hechizo.
En nuestros corazones están cultivados jardines
primaveras que enriquecen nuestros cantos,
flores que adornan nuestros versos
y mujeres que embellecen nuestras vidas.
De nuestros labios brota un manantial
de divinas palabras de dioses.
No son quejas, no son angustias:
son flores que de nuestros labios brotan.

(**Ligorred**, 1992: 144)

Programa de lenguas y literatura indígenas

Lo que llevamos dicho hasta aquí es un somero bosquejo del proceso por el cual se ha despertado la conciencia de los pueblos indígenas de México acerca de su propia cultura, en especial a partir de la lengua hablada y de su expresión escrita en sus variadas formas literarias.

Ese despertar de la conciencia indígena y ese renacimiento de las literaturas indígenas han conducido a la modificación del artículo 4 de la Constitución mexicana, en el que se dice que:

La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. La ley protegerá y promoverá el desarrollo de sus lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social y garantizará a sus integrantes el efectivo acceso a la jurisdicción del Estado. En los juicios y procedimientos agravios en que aquellos sean parte, se tomará en cuenta sus prácticas y costumbres jurídicas en los términos que establezca la ley.

La labor realizada por el Instituto Nacional Indigenista, desde su fundación en 1948, en el campo de la alfabetización indígena y de la educación



bilingüe y bicultural ha venido a culminar en el Programa Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas (1991-94), dentro del cual hay un proyecto dedicado a la recopilación, estudio, sistematización, fortalecimiento y difusión de las lenguas indígenas. En ese marco, el *Programa de Lenguas y Literatura Indígenas* está orientado a promover y apoyar el desarrollo y difusión de las lenguas indígenas.

Los objetivos del Programa, como leemos en un folleto publicado por la Dirección General de Culturas Populares (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), incluye entre otros, los siguientes: 1) Apoyar a las organizaciones culturales indígenas en sus iniciativas y propuestas para el desarrollo y difusión de las lenguas y literatura indígenas; 2) fortalecer la tradición oral de los pueblos indígenas y fomentar el uso de la lengua escrita para su preservación, desarrollo y difusión; 3) apoyar la formación y superación profesional de los escritores y hablantes de lenguas indígenas; 4) promover y fomentar la escritura de las lenguas indígenas dentro y fuera de los propios pueblos; 5) sensibilizar a la sociedad nacional de la existencia y riqueza de las lenguas y literatura indígenas, etc.

Ese Programa cuenta con un Consejo Asesor cuyos miembros son personalidades tan relevantes como: Jacinto Arias (tzotzil), Ramón Arzápalo (maya), Víctor de la Cruz (zapoteco), Andrés Henestrosa (zapoteco), Miguel León Portilla (náhuatl), Rigoberta Menchú (quiché), Carlos Montemayor, Luis Reyes García (náhuatl) e Ireneo Rojas (purépecha), contando siempre con el entusiasmo inteligente de Natalio Hernández como gran impulsor del programa.

Todo ello hace ver con un cierto optimismo el futuro de, al menos, los más grandes grupos étnicos mexicanos con sus lenguas y literaturas como expresión viva de su permanencia independiente o autónoma en el mundo.

José Alcina Franch



Bibliografía

ALCINA FRANCH, JOSÉ (1989). *Mitos y literatura azteca.* Alianza Editorial. El libro de bolsillo: 1375. Madrid.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, DELFINO (1986). «Poemas nahuas de la Huaxteca». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 18: 99-107. México.

——— (1989). *Yn ikon ontlajtoj. Así habló el ahuehete,* Universidad Veracruzana, Jalapa.

——— (1990). *Literatura indígena, ayer y hoy.* Instituto Tamaulipeco de Cultura. Ciudad Victoria.

HERNÁNDEZ DE LEÓN PORTILLA, ASCENSIÓN (1988). *Tepuztlahcuilolli. Impresos en náhuatl. Historia y bibliografía.* UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. 3 vols. México.

HERNÁNDEZ REYES, ALFONSO (1987). *Los siete consejos. Chicome tanauatilmej.* Comunidad INEA. SEP. México.

HORCASITAS, FERNANDO (1959). «La prosa náhuatl». *Esplendor del México Antiguo.* Vol. 1: 199-210. México.

——— (1963). «Icuic macehualli: un canto indígena». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 4: 233-35. México.

——— (1978). «La narrativa oral náhuatl (1920-1975)». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 13: 177-209. México.

LEÓN PORTILLA, MIGUEL (1986a). «Cuatro poemas nahuas de inventiva personal». *Xochipilli. Boletín de la Asociación Española de Nahuatlatos.* Vol.1: 31-32. Madrid.

——— (1986b). «Yancuic tlahtolli: palabra nueva. Una antología de la literatura náhuatl contemporánea». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 18: 123-69. México.

——— (1988) «Acalli: Caravelle». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien.* n.º 50: 1. Université de Toulouse-Le Mirail.

——— (1989a). «Tochan in altepetl. Nuestra casa, la ciudad». *La Jornada* 18. IV. 89. México.

——— (1989b). «Yancuic tlahtolli, palabra nueva (Segunda parte)». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 19: 361-405. México.

——— (1990). «Yancuic tlahtolli: la nueva palabra (Tercera parte)». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 20: 311-49. México.

——— (1992). *Literaturas indígenas de México.* Editorial Mapfre. Madrid.

LEÓN RIVERA, JORGE DE (1982). «Obra poética en náhuatl de Santos Acevedo López». *Estudios de Cultura Náhuatl.* Vol. 15: 237-45. México.

LIGORRED, FRANCESC (1988). «Poesía maya lírica contemporánea». *Revista Española de Antropología Americana.* Vol. 18: 75-94. Madrid.

——— (1992). *Lenguas indígenas de México y Centroamérica.* Colecciones Mapfre. Madrid.

LÓPEZ ÁVILA, CARLOS (1984). «Tlacotenco. Tlahmachzaniltin ihuan tecicame. Cuentos y canciones de mi pueblo. Contes et chansons de mon village». *Amerindia,* número especial. París.

LÓPEZ CHIÑAS, G. (1990). «Poesía zapoteca». En: *Nuestra Palabra,* suplemento de *El Nacional,* año 1, n.º 2, pág. 6. México.

MARTÍNEZ AGUILAR, APOLONIO (1919). *Teoamoxtle in Nestiliztli in tocihuatlatoca in Guadalupe.* San Luis Potosí.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, JOEL (1987). *Xochitlajtolkoskatl. Poesía náhuatl contemporánea.* Universidad Autónoma de Tlaxcala. Tlaxcala.

MONTEMAYOR, CARLOS (1991). «Una antología de la actual literatura indígena de México. Presentación y selección de C. M.». *Tierra adentro,* n.º 56: 45-74. México.

Narrativa náhuatl contemporánea. Antología (edición bilingüe) (1992). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

PREUSS, KONRAD THEODOR (1968). *Naua-Texte aus San Pedro Jicora in Durango. Erster Teil Mythen und Sagen.* Aufgezeichnet von K.T.P. Aus dem Nachlass übersetz und herausgegeben von Elsa Ziehm. Mit einem Geleitwort von Gerdt Kutscher. Berlín.

VILLANUEVA ROJAS, F. (1949). *Aztecacuicameh. Cantos aztecas.* Vargas Rea Editor. México.

XAMANIXNA (1974). *Tu lichihuinan Xamanixna. Narraciones de «El Soñador» en totonaco de Papantla y en español.* Instituto Lingüístico de Verano y Secretaría de Educación Pública. México.

XOKOYOTSIJ, JOSÉ ANTONIO (NATALIO HERNÁNDEZ) (1985). *Xochicozcatl. Collar de flores.* Editorial Calpulli. México.

——— (1987). *Sempoalxóchitl. Veinte flores: una sola flor.* UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. México.

Les jeux sont faits

¡Tanto esplendor en este día!
¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!
¿Y quién te dijo acaso que vendrían por tí días dorados en años venideros?
Días que dicen sí, como luces que zumban, como lluvias sagradas.
¿Acaso bajó el ángel a prometerte un venturoso exilio?
Tal vez hasta pensaste que las aguas lavaban los guijarros
para que murmuraran tu nombre por las playas,
que a tu paso florecerían porque sí las retamas
y las frases ardientes velarían insomnes en tu honor.
Nada me trae el día.
No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.
El tiempo se hizo muro y no puedo volver.
Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas
o si fue solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,
por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera,
no puedo reclamar entre los muertos.
Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria de otra boca;
se alojó en nuestro abrazo la ceniza, se nos precipitó la lejanía,
y soy como la sobreviviente pompeyana
separada por siglos del amante sepultado en la piedra.
Y de pronto este día que fulgura
como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca.
¡Tanto esplendor y tanto desamparo!
Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,
y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.
Pero ¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?
Ah, no se trata de triunfo, de aceptación ni de sometimiento.
Yo me pregunto, entonces:
más tarde o más temprano, mirado desde arriba,

¿cuál es en el recuento final el verdadero, intocable destino?
¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
Vuelve a contar mi vida.

Para que vuelvas

Ahora vas al frente de las grandes heladas de julio.
Abres la marcha igual que un almirante, de cara contra el viento,
incrustado en la proa de tu barco fantasma,
tan solemne y pausado como el protagonista de la puntual fatalidad.
Avanzas sin mirarme, la bufanda de niebla hasta los ojos
y aquel capote azul de dar la vuelta al mundo
—ese que fue más lejos esta vez y sin embargo guardo conmigo todavía—
y detrás esa escolta de bultos harapientos, sumisos, desgarrados,
que flotan a la orden del azar o al golpe del asombro
y parecen los restos de un combate o el miserable saldo de un naufragio.
¿Y si fueran crespones?
¿Y si fuera mi luto siguiéndote de cerca, siempre despavorido?
Tal vez ni puedas verme, prisionero en la escarcha como estás
—igual que esos tesoros, esas piedras preciosas,
esos inabordables herbarios de cristal que contemplábamos al alba—
y con los pies más fríos que cuando apisonabas la nieve entre las sábanas.
O es que soy invisible, por escasa, por densa, por efímera;
no te llego a los ojos, no trasciendo la sombra y me rechaza tu estatura.
Tú estás en todo tiempo, y yo casi en ninguno.
Habrás acariciado, como si fueras otro, al tímido niñito que a solas con su alma,
perdido entre las fieras y el rugido de la muchedumbre,
temblaba con tu frío junto al circo de los prodigios y los miedos;
y quizás aplaudirías con sonrisa piadosa al joven navegante
que trepa por el mástil y que agita en lo alto una triunfal bandera;
y hasta recorrerás, sin dichas que se mueran, todos los verdes prados del amor,
cuando la realidad no colmaba el deseo, pero la sed crecía, inextinguible,
porque tenía el rostro vacío de la ausencia.
¿Y no habrá un paraíso para mí? ¿No vendrás a contarme ningún cielo?
Aunque sea uno solo, uno solo de aquellos por los que yo te guiaba de la mano



narrándote una historia, creando para los dos un nuevo mito,
tal vez un nuevo refugio, un nuevo cielo,
a través de las faunas, las costumbres y las metamorfosis de las nubes.
¡Cuántas casas viajeras en las colinas blancas, en el acompasado atardecer!
Pero ahora te vas, te deslizas, te alejas sin volver la cabeza,
sin levantar un brazo y agitar una mano,
sin hacer la señal que atraviese las brumas y aletee en suspenso,
a la espera de un brazo y una mano que tracen a lo lejos un adiós semejante,
una respuesta igual que propicie un regreso,
porque tal era el pacto con la suerte
—el sí o el no librados a un ademán anónimo, ignorante, remiso, complaciente—,
entonces, hace mucho, hace nada,
al dejar esos puertos persistentes a los que ansiábamos volver.
Pero este no es un puerto ni me dices adiós,
y aunque apenas te veo, engarzado en un trozo de otro mundo que ya desaparece,
que se funde en el hielo sin dejar ni una estría para poder entrar,
para poder salir,
yo levanto una mano y trazo contra el duro destino la señal.

Espejo en lo alto

A Alberto Girri

No sé si habrás logrado componer tu escritura
con aquel minucioso tapiz de hojas errantes que organizaba huecos y relieves,
prolijos ideogramas en este desmantelado atardecer;
tampoco sé si alguna vez me hablaste en los últimos meses
con ese congelado tintineo del vidrio, con el rumor del mimbre,
o el apremiante latido del corazón a oscuras;
y quizá tu mirada fuera entonces esa mirada circular del ágata,
que se abre, que se expande, que se amplía de agua en aire
más allá de la piedra y el fulgor y más allá del mundo.
Imposible saber. No consigo abarcar lo que me sobrepasa y te contiene;
no puedo descifrar de pronto las señales que no fueron costumbre.
Porque ahora traspasaste del todo la zona de los delirios y las emanaciones,
donde la selva y las acechanzas de la selva se confunden,
y los días se tiñen con el color de lo que ya no es, de lo que no será,
y entre un cuerpo y su sombra vuelca el viento veinte siglos de historia



y en una y otra mano se multiplican las semillas de la incertidumbre
y a uno y otro pie se anudan las serpientes de la contradicción.
Porque tal es la prueba y tales las maquinaciones de la simuladora,
inabordable realidad.
No en vano deshojaste la envoltura del sueño y la vigilia,
palabra por palabra y ausencia por presencia,
hasta el último pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio.
¿No revisaste acaso, palpando, escarbando, horadando la trama del poema
el revés y el derecho del destino,
los nudos del error, el bordado ilusorio,
sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al otro lado?
Tu fuerza fue habitar en el Reino del No la casa de los innumerables laberintos,
probando las entradas, rondando las salidas,
acechando visiones contagiosas, insectos y peligros y ratones.
Fue una casa oscilante, en continuo equilibrio,
justo en el borde de la inmensidad;
y allí viviste alerta, ensayando la ausencia, desasido de ti
—tu primera persona del singular cada vez más allá,
siempre más cerca de algún otro tú—,
siendo a la vez el cazador que descubre la presa y abandona el asedio
y el pájaro que intenta desterrar con las alas su recuerdo en el suelo.
Ya eres parte de todo en otro reino, el Reino de la Perduración y la Unidad,
estás en el eterno presente que huye, que se consume y que no cesa,
y podrás ser por fin el nombre y lo nombrado.
Pero yo sé que casi medio siglo de amistad, permanencia, emociones y amparo,
no me basta para encontrar que una pequeña huella,
una chispa en suspenso, un flotante perfume
son, en medio del anónimo coro universal, de la corriente del acontecer,
tu modo de dictarme lo más justo, lo más bello y lo más verdadero,
como antes, como siempre, con un gesto, con un talismán, con una lágrima.
Y si así fuera, ¿cómo responder?
A partir de mi boca, de mi congoja y mi ignorancia sólo puedo rogar:
«Señor:
Haz que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos
y muéstrale las cosas así como él quería,
tales como son.»



En abril o en octubre

Abril es el mes más cruel, engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
recuerdo y deseo, despierta
con lluvia primaveral muertas raíces.

T. S. Eliot

¿Que el más cruel de los meses es abril, es decir nuestro octubre?
¿Sólo porque da brillo a la esperanza y sopla sobre las cenicientas ascuas?
Quizá porque supones que todas las primaveras son perversas,
que humillan agonías y tratan de abatir de un golpe avieso,
de un verdor que despliega su abanico de plumas en un joven alarde,
desdeñoso, insolente,
la rama que no ha muerto,
esa que resistió debajo de la escarcha los castigos del viento,
los menudos puñales de la lluvia y la embestida de la fiera.
Yo, hija de hombre, ya sé desde el principio de mis noches
que toda carne es hierba, y se doblega y cae como paja,
pero si no despierta la hierba sofocada y se alza nuevamente como hierba,
y si el deseo sólo se prolonga en vanas humaredas fantasmales,
no es culpa de tu abril, sino de nuestro agosto que secó toda gloria,
carcomió sin piedad las cortezas del mundo
y sepultó hasta el reino más negro de las sombras las visiones doradas.
Sí, sí, reconozco ese olor de humedad subterránea, de jardín clausurado,
ese sabor de exilio en las arenas de la boca,
el tacto de la nada.
Pero yo, hija de hombre, igual te digo que cuando en un abril o en un octubre,
aunque sea lejano, ya casi como nunca,
abriste por una vez, por un instante, las puertas de tu irrecuperable paraíso
y te invadió la luz de aquella primavera
aprendiste de una sola mirada la mirada del sol de cada día
que alza su altar también sobre las aguas muertas, sobre la dura tierra,
sobre la hierba seca.

Miradas que no ven

Adán miraba el mundo y no lo conocía,
ni Lázaro,
ni yo.

Adán abrió los ojos sin ninguna nostalgia, desasido
del sueño original, amparándose a ciegas en la imagen y en la semejanza,
y no entiende qué es, y ni siquiera sabe que está solo.
Su asombro es un jardín donde se precipita vertiginoso el universo;
su día como relámpago de tigres; su noche como delirio de su esquiva sombra.
Y no hay ningún deseo que le anuncie lo ajeno, la culpa y la caída.
Podrá probarse todas las caras de la dicha
en los cristales de las primeras olas, de las primeras lluvias,
bajo el cielo inmortal,
porque lo asiste Dios por todos los costados.
Ahora vuelve a mirar, asómate otra vez:
la manzana roída, el rastro zigzagueante del error en la tierra burlada,
todo tu eterno edén contaminado por los pantanos de la muerte,
mientras caes y caes por la espiral del tiempo,
acorralado dentro de tus propios rincones, sin hallar la salida,
sin encontrar siquiera la palabra que se asemeje al sol del bien perdido.
Y sólo la mujer para inculpar:
espuma y desvarío, la carne de tu carne y el hueso de tus huesos.
Nadie más que te asista, nadie que te proteja de tu inhumano nacimiento.
Ya puedes escribir sobre tu especie tu nombre multiplicado por el polvo.
Has querido esconderte y es Dios quien se ha ocultado.

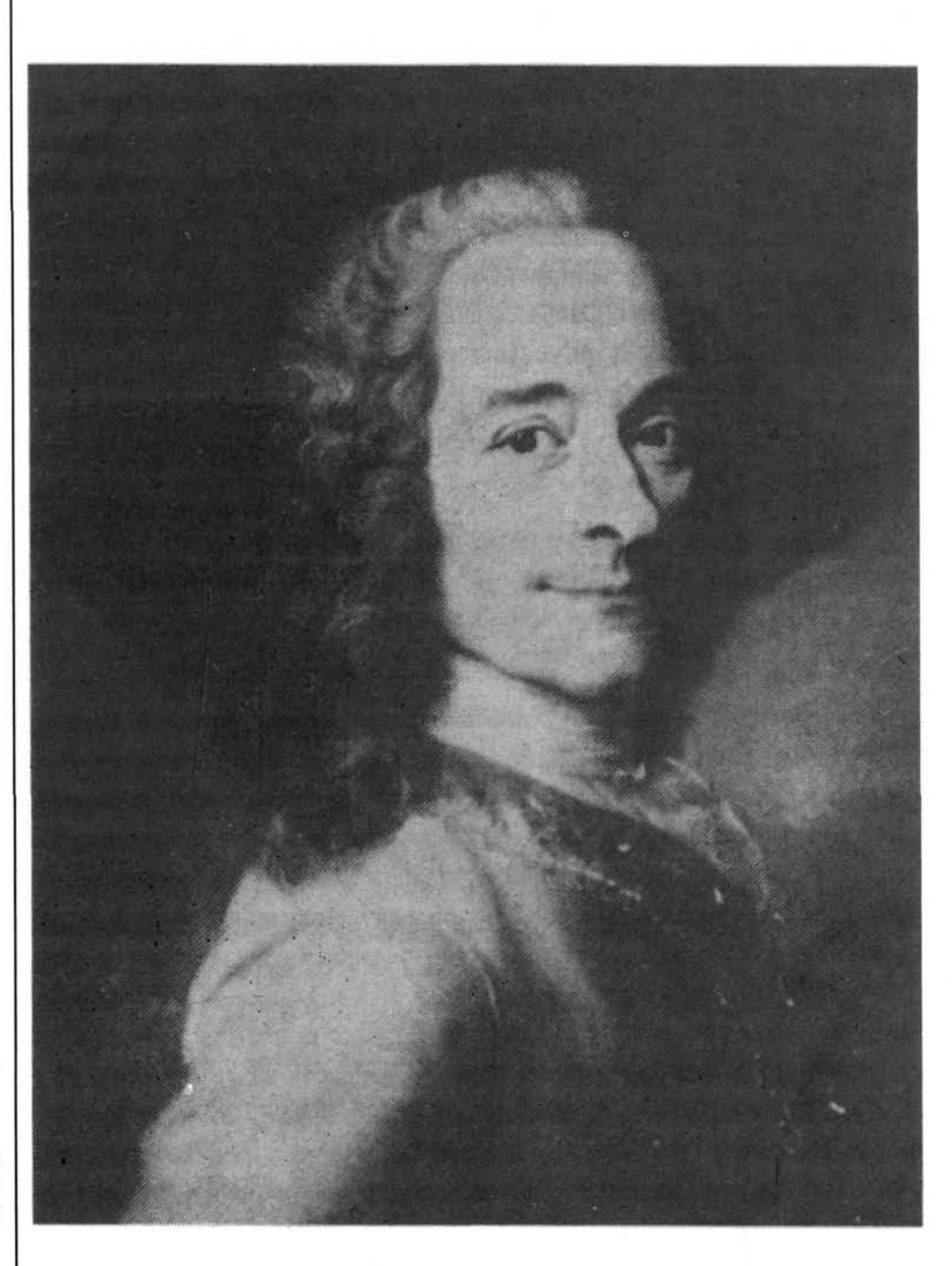
Lázaro regresaba de una región confusa de vientos y de nieblas
con la oscura memoria de un abismo debajo de los pies.
O estaba en un portal que daba ¿adónde?
cuando la voz lo arrebató hacia atrás como un huracán de fuego,
invirtiendo el oleaje hasta el blanco sepulcro, hasta el blanco vendaje,
hasta el claro de luna embalsamado que cubrirá su soledad en este páramo.
¿Acaso no será en adelante el extranjero, dos veces arrancado de raíz,
el que dejó de ver y entrevió y ya no sabe,
el que no puede ahora traducir un indecible idioma de fronteras?
¡Ah, volver a nacer es volver a morir también del otro lado!
Andará entre los vivos lo mismo que un fantasma, como un ala extraviada,
sin acertar siquiera si este remoto mundo es un reflejo del sospechado paraíso
o sólo un engañoso lugar para probar la medida del alma.



Todo cuanto contempla se volverá distancia, como detrás de un velo,
como detrás de nubes, de lluvias de ceniza.
Su cabeza era noche encandilada, era fisura y humo.
Y todos los manjares tenían el sabor de las agrias almendras de la muerte,
y hasta el sol era frío sobre la piel helada,
aunque ahora viniera de la mano de Dios.

Yo no inauguro el mundo ni vuelvo de un exilio debajo de la nieve,
pero no reconozco los lugares ni encuentro mi refugio exacto en cada día.
Rompieron la fantástica envoltura del tiempo; le vaciaron la cara.
¿Quién tapió con pedruscos las ventanas?
¿Quién derramó estas sombras insaciables que roen las paredes?
Algo sacó de quicio los colores
y alejó cada brillo del alcance de mis pies y mis manos.
Mis ojos no recuerdan estos ojos que veo, ojos que son distantes
a través de las luces tan avaras y el fulgor de las lágrimas.
Los que amaba se fueron; quizá los que me amaban olvidaron quién soy.
Palabras desgajadas, sacudidas, aventadas por ráfagas impías.
Labios que no acertarán jamás con otros labios.
No comprendo las voces que susurran ni las menudas risas que aletean
a ras del suelo o del subsuelo, apenas,
ni este viento que gira y arrastra unos jirones de felpa ennegrecida,
papeles desgarrados, frases adulteradas, oros desvanecidos.
Y siempre, en todas partes, sigiloso, como a tientas o en sueños,
un llamado insistente se abre paso, un llamado confuso que me asedia.
¿Dios estará tal vez pronunciando mi nombre contra el vidrio final, contra
el silencio congelado?

Olga Orozco



Voltaire a los 41 años de edad, retratado por Quentin La Tour



Voltaire: la historia, cómplice de la razón

I. El pasado a la luz de la razón. La verosimilitud

Nunca dejó el señor de Ferney de escribir historia, ya se tratase de reflexiones sobre la misma o de estudios históricos propiamente tales. Entre las primeras se cuentan las *Observaciones sobre la historia* (1742), las *Nuevas consideraciones sobre la historia* (1744), el artículo «Historia» de la *Enciclopedia* (1756), varios artículos del *Diccionario filosófico* (1764), y la *Defensa de mi tío.* Se trata de textos en su mayoría polémicos, escritos al hilo de una circunstancia particular. Atravesados de fulguraciones irónicas, en ellos se depura la reflexión sobre el trabajo del historiador y se esclarece la función de la historia. Entre los segundos se cuentan la *Historia de la guerra de 1741* (1755), la *Historia de Rusia* (1760) y la *Historia del Parlamento de París* (1769). Pero son tres las obras que sobresalen por encima de todas: la *Historia de Carlos XII, rey de Suecia* (1732), *El siglo de Luis XIV* (1751) y el *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* (1753).

La *Historia de Carlos XII* es un ejercicio de biografía total del ambicioso príncipe, al que no le falta su pizca de intención moralizante: «se ha pensado también que esta lectura podría ser útil a algunos príncipes si por ventura el libro cayera en sus manos: ciertamente no hay soberano que al leer la vida de Carlos XII no deba curarse de la locura de las conquistas».

Podría considerarse a *El siglo de Luis XIV* como «el primer libro de historia moderna» de no haberse dejado deslumbrar Voltaire por las luces de ese siglo: «no se pretende solamente en esta vasta obra relatar la vida de Luis XIV, sino algo más importante. Se procura describir para la poste-

ridad no las acciones de un solo hombre, sino el espíritu de los hombres en el siglo más ilustrado que jamás existió», dice en el prefacio. Esta obra se aparta de las normas convencionales en este tipo de historia: ni es una biografía ejemplar del gran Rey, ni quedan en ella rastros de los «espejos de príncipes», ni hay concesiones a la historia galante. Si a algo pudiera recordar de la historia inmediatamente anterior sería a la *historia perfecta* de La Popelinière o a la ambición globalizante de Bodino. Traza en ella Voltaire un cuadro completo de época: la religión, las artes, las ciencias, la política, las finanzas, el comercio, la industria, la guerra, junto con los personajes significativos, se dan cita en ella según un orden de relación intrínseca que se independiza de la mera cronología. Diez años de rigurosa documentación le costó su escritura, llegando a consultar las memorias mismas del rey y las cuentas del ministro Colbert. La admiración que siente por el Rey Sol no es obstáculo para hacerle objeto de críticas acerbas o posponerlo en méritos a alguno de sus ministros.

Al *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* le pierde su propia ambición, la de ser una historia universal. Sana en su propósito de enterrar una historia de reyes, batallas y tratados, acometió una empresa para la que ni él mismo ni su época se hallaban suficientemente pertrechados. El mundo aún no era conocido en su totalidad, los métodos críticos y de análisis aún no habían alcanzado madurez suficiente, la documentación disponible era fragmentaria y poco fiable. Pero la historia del *espíritu* de las naciones, ese concepto que la historiografía romántica había de transformar en un arma de combate nacionalista, equivalía a firmar el finiquito de la vieja historia ejemplar, didáctica y galante. Y, sobre todo, entrañaba el más violento ataque a la raíz histórica del cristianismo.

La historia del *espíritu* de los pueblos es la de las distintas culturas en su irrenunciable diversidad. Pero Voltaire no podrá menos de sucumbir a la arrogancia del ilustrado: recuperadas esas culturas en su variedad, una por una han de comparecer ante el tribunal de la razón y sufrir su veredicto. Su especificidad es puesta de relieve para poder recibir así mejor la sanción de su barbarie, de su ignorancia, de su atraso. El siglo «más ilustrado que jamás ha existido» quiere saber más, pero al precio de comprender menos:

> *La* verdad, dice Ferrater Mora[1], es lo que Voltaire busca en la historia, a la cual quiere podar de todas esas frondosas ramas que para él son la mentira: las fábulas, los mitos, las leyendas. Voltaire busca la escueta verdad de la historia sin advertir que todo eso que parece adorno y gala, la fábula y la leyenda, pertenecen *también* a la historia y, contra lo que pudiera parecer, a la verdad más desnuda. Si, por un lado, quiere comprender la historia y saber lo que verdaderamente ha pasado en ella, por el otro quiere criticarla. La actitud crítica frente a la historia se halla para Voltaire y para toda la Ilustración unida a ese fino sentido histórico que el siglo XVIII

[1] *Ferrater Mora,* Cuatro visiones de la historia universal, *Alianza Ed., Madrid, 1982, p. 76.*



comienza a poseer frente al grandioso y absolutista racionalismo del siglo XVII. No es casual que quien de tal suerte critica el pasado sea capaz de reconstruirlo con tan buena maña; el incansable crítico de las fábulas que es Voltaire, es al mismo tiempo el hombre que puede hablar durante horas y horas de las más remotas y diversas fábulas y leyendas; el hombre que dice que no hay otra certidumbre histórica que la certidumbre matemática, añade a continuación que todo le es bueno para hacer historia... Pero aprovecharse de todo es lo más distinto que puede hacerse de la matemática, esa ciencia de los ascetas; aprovecharse de todo es coger de las cosas todo lo que el matemático descuida: el color, el detalle, el fondo y el trasfondo, lo que hay y lo que se supone, lo que parece ocurrir y lo que realmente ocurre, o, como dice Voltaire, casi románticamente, «el espíritu de las naciones». La verdad de la historia es su espíritu; encontrarlo debajo de la apariencia de los hechos resonantes, de los personajes influyentes, del fragor de las guerras y de la astucia de los tratados, es encontrar lo que la historia es: su verdad.

Podemos decir, pues, con Barnes, que el *Ensayo*, con el prólogo que lleva precisamente por título «Filosofía de la historia», es «la real fundación de la historia de la civilización, en el moderno sentido del término».

Con su energía característica expone en el prólogo sus propósitos a Mme. Châtelet: «Queréis, por fin, vencer el fastidio que os causa la historia moderna, desde la decadencia del Imperio Romano, y haceros una idea general de las naciones que habitan y asolan la tierra. No buscáis en aquella inmensidad sino lo que merece ser conocido: el espíritu, las costumbres, los usos de las principales naciones, apoyados por los hechos que es imposible ignorar. El objetivo de este trabajo no consiste en saber en qué año un príncipe indigno de ser conocido sucedió a un príncipe bárbaro en una nación grosera. Si se pudiera tener la desgracia de meterse en la cabeza la sucesión cronológica de todas las dinastías, no se conocerían sino palabras».

El contendiente innominado en esta obra es Bossuet. Comienza Voltaire con el Imperio de Carlomagno, allí donde el *Discurso* del obispo concluía. Si éste no excedía los límites del Mediterráneo, aquél salta hasta la China. Con la historia de este país, arquetipo de toda lejanía, comienza el *Ensayo*, para saltar de él a la India, a Persia, a Arabia y retornar a esa Europa que arranca de Carlomagno, desde la que vuelve a buscar la lejanía, cediendo a ese toque de exotismo que han puesto de moda los libros de viajes. La propia amplitud del asunto —una a modo de historia universal de las culturas— le impedía hacer una obra tan ceñida como *El siglo de Luis XIV*; a pesar de ello, el objeto de la historia muestra la misma fragmentación y, por tanto, el mismo afán de globalidad.

En la edición de 1769 el *Ensayo* adquirió el título que había de llevar en adelante. Aparecía en ella en calidad de «Discurso preliminar» el opúsculo titulado *La filosofía de la historia*, escrito que había visto la luz como libro independiente en Amsterdam en 1765. En su primera edición firmaba este escrito un supuesto abate Bazin, cuyo sobrino daba a la imprenta un



manuscrito inconcluso aparecido entre sus papeles. Las falsas autorías eran en tiempos de Voltaire casi una moda, pero en tiempos de peligro no muy lejanos habían sido un recurso para eludir persecuciones y condenas. Baste recordar casos como el de Spinoza y el de Bayle. El escrito sufrió un duro ataque de parte de un tal Larcher y Voltaire hubo de salir por él en la *Defensa de mi tío*, un tío al que califica de sabio eminente y entusiasta viajero.

En los primeros capítulos de la *Filosofía de la historia* —Voltaire es el primero en utilizar esta expresión— trata, de manera general, de las condiciones materiales que subyacen a las diversas culturas (cambios del globo, diferentes razas humanas, antigüedad del hombre), reflejando en todos ellos el estado de los conocimientos tocantes a geografía, etnología y paleontología en la época en que escribe. Un sucinto recorrido por las culturas antiguas le permite luego adentrarse en el problema del surgimiento de la religiosidad y en los asuntos de organización social que de ella se derivan, rozando de paso asuntos como el de la aparición de la escritura o el del proceso de constitución de las comunidades organizadas. Dada la amplitud del tema, no tuvo más remedio que recurrir en el *Ensayo* a materiales de segunda mano: cronologías, compilaciones, historias dispersas, informes de viajeros. Se sabe, no obstante, que se documentó concienzudamente, visitando bibliotecas de varios países, tanto principescas como religiosas, a pesar de lo cual ofrece citas falsas y cae en suposiciones irrisorias en la explicación de determinados hechos.

No era Voltaire historiador de oficio, ni arqueólogo, ni viajero, sino un publicista asistido de la mejor pluma del panfletario. Hacer *filosofía de la historia* no era para él, como no lo será para Condorcet ni para los *philosophes*, otra cosa que considerar la historia *en philosophe:* oponer las luces de la humana razón a la superstición y a la ignorancia, que no eran otras que la religión y el conjunto de verdades establecidas; leer la historia *en filósofo* es, para el tiempo en que vive, leer el pasado a la luz de la razón y de la crítica. La pasión evidente por determinar la verdad de los hechos, por separar el oro de lo cierto de la paja de lo fabuloso, apuntaba a otro cometido. Si da un rodeo por las creencias indias en la reencarnación, por las religiones persas y caldeas, por los oráculos y misterios griegos, lo hace para preparar, a través de precursores declarados, el gran ataque a la tradición y religión judías, que se hallan tras el canon dogmático cristiano. Si el siglo del barroco se extenuó en controversias meramente especulativas, el siglo de las Luces traslada la lid al campo de la historia: el prestigio de la religión cristiana —*la infame*— puede quedar puesto en entredicho si se socavan sus fundamentos históricos. Puesto que toda superstición cimenta su prestigio en un origen orlado del oro de la leyenda y del mito, no quedaba otro remedio que desmentir ese origen.



II. El cepo del concepto de *naturaleza*

Podrían perdonársele a Voltaire los errores debidos a la utilización a la ligera de las fuentes de no haber incurrido en el pecado mayor de dejarse atrapar en el insidioso cepo de la Ilustración: el concepto, tan ilustrado, y solo ilustrado, de naturaleza. Si, como dijimos arriba, el criterio básico del juicio histórico es, para los hombres de este siglo, la verosimilitud, no ha de pensarse en otra modalidad de juicio que el consistente en asimilar un dato a aquello que se considera *normal*, integrarlo dentro del cuerpo de lo probable, según ciertos esquemas de la *doxa*, de lo que Voltaire denominaría *lo natural*, que no es otra cosa que el orden natural de las cosas. Creyó, como tantos otros, que ese orden era un absoluto, sin advertir que era el absoluto del siglo de las Luces, la representación que de sí mismos se hicieron los *philosophes*.

Conocido es lo que la Naturaleza significó para los ilustrados. No fue un término unívoco, y a lo largo del siglo fue tiñéndose de contenidos cambiantes. Pese a ello, sí podemos convenir en que lo natural, al menos *per viam negationis*, era lo contrario de lo divino: a la Madre Naturaleza se transfieren las funciones del Gran Padre, si es que no se identifican uno y otra, cosa a que apunta esa «religión natural», teísmo o deísmo de la época, y que culminará en el movimiento de los poetas «laquistas» ingleses, y, más tarde, en el panteísmo sentimental de los románticos. A Voltaire le alcanzará el teísmo a través, sin duda, de la lectura de la Biblia y del *De natura deorum* de Cicerón, del contacto con los últimos libertinos del salón del Temple y de su amistad con Lord Bolingbroke durante su estancia en Inglaterra. Para Voltaire la Naturaleza es tanto una fuerza generadora y reguladora —sustituto funcional de la divinidad—, como un conjunto de rasgos generales que determinan las características del planeta y de los hombres en general, como el orden natural o cuerpo de leyes que regulan el desarrollo histórico y las interrelaciones sociales. Aunque Voltaire no niega la existencia del Ser Supremo, responsable de la maquinaria universal, muchas veces lo reemplaza por la Naturaleza o la Providencia. Pero la Naturaleza es también el efecto, lo creado, lo constante: «la naturaleza es la misma en todas partes; así, los hombres han debido aceptar necesariamente las mismas verdades y los mismos errores». Voltaire no difiere aquí de Fontenelle. Si la geometría es la invariante del mundo físico, la naturaleza humana lo es del mundo histórico y moral. Ella es el patrón que permite comparar a los hombres del tiempo de Luis XV con los hebreos del *Éxodo*. Esa naturaleza provee al hombre no sólo de instintos, sino también de ciertas ideas básicas en el orden intelectual y de ciertos principios universales en el moral. Esos principios hacen del hombre un

ser bondadoso en su origen, al que luego deforman las condiciones sociales. Coincidente aquí con Rousseau, se aparta luego de él al afirmar la naturaleza originariamente sociable del hombre y creer que ha habido un auténtico progreso moral en el hombre. Piensa que lo que ha corrompido al europeo no es la cultura en general, sino una cultura específica, la cristiana, hecha de superchería, oscurantismo e ignorancia. *El ingenuo* de Voltaire —el indio hurón no contaminado— y el buen salvaje de Rousseau difieren notablemente: éste implica una condena total de la cultura; aquél, únicamente de la cultura pervertida del europeo contemporáneo.

Rousseau predica la vuelta a la naturaleza porque piensa que con sólo volverse natural el hombre se volverá naturalmente bueno. Parte Rousseau de la experiencia de la maldad de los hombres y los concita a otra experiencia: la de su curación por la regresión a su estado natural. Parte igualmente Voltaire de la maldad de los hombres —«las locuras del espíritu humano», «la estupidez humana»—, pero mientras que para Rousseau toda esa locura y estupidez no tienen otro motivo que el apartamiento del hombre de su auténtico ser, que es la naturaleza, para Voltaire todo es debido a que sigue esa misma naturaleza, que es instinto, confusión y desmesura. Si el uno sostiene que el hombre es malvado porque se ha apartado demasiado de la naturaleza, el otro piensa que lo es porque no se ha alejado todavía lo suficiente de ella. La maldad del hombre, su crueldad y su locura, son propias de su permanencia en la naturaleza; la esperanza, empero, surge de la posibilidad de un pulimento gradual del hombre, del tránsito de la pasión a la razón, de la ignorancia al saber, de la oscuridad a la luz, de la locura al buen sentido. Pero si el hombre puede ser pulido, no puede ser transformado; a pesar de ello, la constancia del carácter humano no es para Voltaire incompatible con la ilustración de ese carácter; ilustración, esto es, aderezamiento, composición y aliño. El hombre es, así, para esta desesperada esperanza que constituye la experiencia fundamental de Voltaire, una naturaleza que puede ser adornada, una ignorancia que puede alguna vez, sobreponiéndose a sí misma, comenzar a razonar (Ferrater Mora).

III. El buen orden burgués

Ese orden moral natural de que hablábamos, cuyos contenidos Voltaire desmenuza en máximas paródicas de los mandamientos, se parece sospechosamente a los ordenamientos sociales que el despotismo ilustrado preconiza para la sociedad burguesa. Dicho de otra manera: su concepto de naturaleza está cargado de ideología. En su nombre, por ejemplo, condena el sistema matrilineal sucesorio en Cochin.



Pero hay otra razón, interna esta vez al propio pensamiento de Voltaire, que explica su alineamiento con el despotismo ilustrado. Voltaire desconfía de todo lo que no sea civilización y pulimento, y si habla de una bondad natural del hombre, se trata de una bondad que aparece cuando la razón despierta de su temeroso escondite, pues la razón, tan majestuosa y resplandeciente, es, en el fondo, cobarde y débil, y sólo irrumpe en el mundo cuando cesan las luchas que pueden comprometer su existencia: «la razón no suele ser precisamente muy tierna», dice en el *Elogio histórico de la razón*. La razón y la verdad pueden sucumbir fácilmente ante la furia destructora de los hombres y son, frente a la naturaleza, lo mortal y efímero. La razón es para Voltaire, a diferencia de lo que será para Hegel, no lo que se impone por sí mismo, sino algo que el hombre debe por su propio esfuerzo conquistar. *Esta conquista de esa razón que se esconde y oculta de continuo, es lo que constituye precisamente la historia del hombre.* El descubrimiento de la razón, su aparición sobre la superficie de la tierra y, desde luego, sobre una muy escasa superficie, representa, por tanto, para nuestro filósofo y para todos los que, confiando en el valor de la razón humana, desconfían de su poder, el advenimiento de una edad dispuesta para el espíritu[2].

A partir del terremoto de Lisboa afirma Voltaire que existe sobre la tierra un mal cuyo principio nos es desconocido. Racionalista desesperado, Voltaire transmuta, a partir de ese descubrimiento, la lucha del hombre contra la naturaleza y la pasión en lucha contra ese desconocido, mítico y, sin embargo, terriblemente existente principio del mal. La historia se convierte así, para este maniqueo sin saberlo, para este hombre deseoso de una luz que brilla débilmente en el fondo de un insondable abismo, en una cruzada, en una organización de los hombres de buena voluntad dispuestos al rescate del principio del bien. Pero ¿quién puede intervenir en la historia sino aquel que sea capaz de dar alojamiento a la razón frágil, asustada de puro andar en malas compañías? La buena voluntad no basta; la cabeza clara, bien que necesaria, no es suficiente. Sólo el poder que sea a la vez amante de la razón y bienintencionado podrá preservar a la razón, una vez rescatada, de los embates del mal que por doquier la acechan. De ahí esa extraña alianza propugnada por Voltaire y los iluministas de su tiempo, esa sorprendente amalgama de la sabiduría con la espada, ese al parecer incomprensible ayuntamiento de la ilustración con el despotismo[3].

IV. La historia cómplice de la razón

Si no del *Ensayo* en general, sí puede decirse en particular de la *Filosofía de la historia* que es un panfleto contra el dogma católico. A la religión,

[2] *Ferrater,* ibíd., *p. 73. Véase asimismo Caparrós, M., «Estudio preliminar» a la* Filosofía de la historia, *de Voltaire, Tecnos, Madrid, 1990.*

[3] *Ferrater, pp. 78-79.*

una vez perdida la batalla de la ciencia, le quedaba aún como dominio intacto el reino de la historia. Y Voltaire sabe que una manera demoledora de socavar el sentimiento religioso consiste en historizarlo. Comenzar analizando los cambios sufridos por el globo terrestre es ya una forma de atacar el dogma de la creación de un mundo acabado desde el comienzo. Si la adquisición de la cultura ha sido un largo y doloroso proceso, está minando el dogma de la revelación primitiva hecha por Dios al hombre de las artes y las ciencias, o, al menos, de sus principios, como quería la tradición cristiana. Las historias de la Biblia, leídas desde la distancia de quien no las acepta dogmáticamente, muestran los hilos irrisorios de su tramoya. Es el mismo procedimiento que utilizó contra Leibniz en el *Cándido*, el mismo que utilizara un Cyrano de Bergerac un siglo antes en su *Estados e imperios de la Luna y el Sol.* Una historia comparada de las religiones, aun con la precariedad con que Voltaire la lleva a cabo, no era un inocuo capítulo de etnología, sino un procedimiento subversivo que, al poner en pie de igualdad histórica a la religión cristiana con otras, quitaba legitimidad a la pretendida supremacía de ésta. Estaba implícita también en ese procedimiento una ruptura del eurocentrismo, pero Voltaire no llega a consumarla.

Si Bossuet «parece haber escrito su *Discurso* para insinuar que todo en el mundo fue hecho con vistas a la nación judía; que si Dios dio el imperio de Asia a los babilonios, lo hizo para castigar a los judíos; que si hizo reinar a Ciro, fue para vengarlos», Voltaire opone a ese teocentrismo cristiano la idea de un Dios natural que surge bajo diversas formas en muy distintos lugares; la visión judía de Dios no es sino una visión tardía y defectuosa de algo inmutable que está en la naturaleza de la cultura. La conciencia de un Dios llega al final de un largo proceso civilizatorio, que afina ese concepto hasta alcanzar el monoteísmo persa. El Dios judeocristiano queda así cuestionado en su singularidad.

Añádase a todo ello que, según Voltaire, el *corpus* doctrinario judeocristiano no es rigurosamente original: doctrinas y ritos semejantes se encuentran por doquier. El judaísmo es el punto débil de la Iglesia cristiana, y Voltaire sabe utilizarlo muy bien contra los propios cristianos. El pueblo judío no sólo sirvió de camino real para el Cristianismo, sino que fue el culpable de la creación de la imagen de un Dios vengativo y cruel. Ello hizo de ese pueblo una nación guerrera, teocrática y paladín de la intolerancia, prototipo, en una palabra, de la barbarie. El antisemitismo derivado que Voltaire acusa por doquier es demasiado grosero para dedicarle atención. ¿Qué decir de exabruptos como éste, dirigido a los judíos: «Sois animales calculadores; tratad de convertiros en animales pensantes»?



No fue ajeno Voltaire al racismo, ni le fue ajena la idea, de abolengo maquiavélico, de la utilidad social y política de las doctrinas y prácticas religiosas: «los indios tuvieron un freno más al abrazar la doctrina de la metempsicosis: el temor de matar a su padre o a su madre al matar hombres o animales les inspiró el horror por el asesinato y por todo tipo de violencia». Es un ejemplo entre otros muchos. Defendió a la civilización china —simple, sabia, augusta, libre de toda superstición— con la misma pasión con que condenó a la egipcia, teocrática y supersticiosa. Habrá que esperar a Herder para que sobre la civilización egipcia se lance una mirada comprensiva de historiador.

Los ángeles no son sino la traslación metafórica al entorno de Dios de los mensajeros que nunca dejaron de tener príncipes y magistrados.

Al poner en pie de igualdad, si no de anterioridad, a otras culturas respecto del judaísmo, pretendía socavar la primacía moral e histórica de éste, y, en consecuencia, del cristianismo.

«La visión histórica de Voltaire es, dice Ferrater, dentro de su concordancia con el cristianismo —ningún occidental, aunque se llame Voltaire, puede eludirlo por entero—, lo más alejado que cabe de la visión cristiana, no tanto por su racionalismo, por su crítica mordaz, como porque, a diferencia del cristianismo, ve en la historia una serie de hechos que se hallan alojados, con relativa independencia, en diferentes espacios y tiempos. El cristiano ve la historia como un *crescendo* continuo, como una sinfonía que tiene cada vez notas más agudas, que acaba en una inalcanzable fuga; el racionalista de la Ilustración la ve como un contrapunto, como algo que puede ser repetido, reproducido, redoblado. La repetición no es, sin embargo, la consecuencia de una ley, sino el producto de la intervención de los hombres —de los hombres que, teniendo el poder, son, al mismo tiempo, ilustrados. En la lucha entre los principios del bien y los principios del mal no hay una Providencia que disponga la victoria de unos o la derrota de otros; si el principio del bien triunfa, es decir, si la luz, la razón y la verdad consiguen sobreponerse momentáneamente al error, a la ignorancia y las tinieblas, ello acontece por el aprovechamiento de una coyuntura extremadamente favorable, por un inesperado y magnífico azar»[4].

V. La igualdad es una quimera

El Ser Supremo de Voltaire, con su culto natural y razonable, con su moral reglamentada y su poder suavemente ejercido, se parece sospechosamente, como indicamos arriba, al estado social de esos «reyes filósofos»

[4] *Ferrater, pp. 80-81.*

o monarcas ilustrados entonces en el poder, como eran Federico II de Prusia o Catalina de Rusia, a la que Voltaire apoyaba con entusiasmo.

Buen burgués ilustrado, su conciencia social no era precisamente revolucionaria. En el artículo «Egalité» de su *Dictionnaire philosophique* escribe: «El género humano es de tal naturaleza que no puede subsistir a menos que haya una cantidad enorme de hombres útiles que no posean absolutamente nada». Y en el mismo artículo añade: «La igualdad es, a la vez, la cosa más natural y la más quimérica». En la *Lettre du R. P. Polycarpe* se pregunta: «¿Acaso aquellos que no poseen tierras ni casa en esta sociedad han de tener voto?». Voltaire reservaba los derechos políticos a los ricos, pero no sólo a los propietarios territoriales, pues la tierra no constituía a sus ojos la única fuente de riqueza. Sabía humillar a los importantes, pero no sabía en absoluto educar al pueblo. Pretendía hacer reformas en el cuadro de la monarquía absoluta y dar el gobierno a la burguesía acomodada. La tesis igualitarista defendida por Rousseau pondrá de forma irremediable a éste frente a Voltaire y los enciclopedistas.

Escribe a su amigo D'Argenson, ya convertido en terrateniente: «si se enseñara a leer a todos los gañanes, no quedaría nadie para labrar la tierra». Poco se puede esperar del pueblo: «¿No es sabido que en todo país el vulgo es imbécil, supersticioso, insensato?». Las Luces deberían dirigirse a quienes ya las poseen: a los iluminados. La cultura avanza no por obra del pueblo, sino a pesar de éste: «Nunca se ha hecho cosa grande alguna sino gracias al ingenio y la firmeza de un hombre en lucha contra los prejuicios y la multitud», afirma en el *Ensayo* refiriéndose a Don Enrique el Navegante. La «canalla» no hace sino imponer frenos y provocar el fracaso de los grandes hombres. Aun así, su conciencia de historiador le obliga a no olvidar «las ridículas costumbres de los pueblos», y asegura que tiene en cuenta la suerte de los hombres antes que las revoluciones de turno. La historia debe ocuparse del género humano, allí donde cada escritor puede y debe decir *homo sum.*

Los hechos de los grandes hombres se sitúan en un contexto en el que interactúan otros muchos factores de poder, entre los que cuenta la presión ejercida en uno u otro sentido por la «canalla», que en estos casos pasa a denominarse «pueblo», «género humano», «hombre». El papel que asigna a las grandes individualidades históricas es innegable, como se advierte en *El siglo de Luis XIV*, obra en que, siguiendo la pauta de los cuatro imperios del Libro de Daniel, destaca los cuatro grandes *siglos* que han sobresalido en la historia, signado cada uno de ellos por una personalidad singular: el de Filipo y Alejandro, el de César y Augusto, el de los Médici y, finalmente, el del Rey Sol. Basta esta enumeración para percatarse de las preferencias políticas de Voltaire. Esta dialéctica entre grandes hom-



bres y grandes masas modela poco a poco el espíritu de los hombres, espíritu que surge del encuentro entre la naturaleza del hombre y sus condiciones generales de vida, y que en cada situación constituye una síntesis cultural que Voltaire, con expresión casi romántica, denomina «el genio de las naciones».

El *espíritu* de las naciones se denominaba también *carácter*, que definía la especificidad de cada una, y equivalía a lo que, conjuntados, significarán a partir del siglo siguiente los términos civilización o cultura. *Espíritu* y *genio* constituyen así una fuerza que por su potencia civilizadora se erige en motor de la evolución histórica. Ni que decir tiene que esta fuerza, históricamente comprobable, sustituye a «las órdenes secretas de la Providencia» que, según Bossuet, rigen y dirigen la historia. «Tres cosas influyen sin cesar en el espíritu de los hombres: el clima, el gobierno y la religión. Es la única forma de explicar el gobierno de este mundo», afirma al final del *Ensayo*. Años más tarde matizará, frente a un Montesquieu, que, retomando el discurso de Bodino, había afirmado el carácter determinante del clima sobre el carácter e historia de los pueblos: «El clima tiene alguna influencia, pero el gobierno la tiene cien veces mayor, y la religión, asociada con el gobierno, todavía más».

La idea de progreso que, iniciada explícitamente en Platón y en Lucrecio, no había palidecido en la tradición cristiana medieval, y que se había mantenido viva en el Renacimiento y en la tradición puritana, se llena con la Ilustración de un contenido palpable, histórico. Si exceptuamos a algunos de los más conspicuos representantes de las Luces, como Diderot o Rousseau, para los filósofos del siglo XVIII, y ante todo para Voltaire, la noción conlleva una cierta carga metafísica, expresada en los anuncios y disquisiciones acerca de los avances de la Razón como guía del espíritu humano. El progreso implicaba para un Vico, para un Montesquieu, para un Fontenelle o para el propio Voltaire, ante todo, una descripción histórica, cuyos hitos podían perseguirse a través de los siglos en las producciones artísticas, técnicas, religiosas o políticas. Voltaire ha sido considerado como uno de los grandes publicistas de la noción *burguesa* del progreso, noción que terminarían por formular Turgot, D'Alembert y, sobre todo, su discípulo Condorcet[5].

VI. «Costumbre» y «naturaleza»

La filosofía de la historia de Voltaire se define, como hemos visto, no tanto por lo que dice como por lo que hace: poner en pie de igualdad histórica a la civilización judeocristiana y a las demás civilizaciones; es decir,

[5] *Turgot, A.-R.-J.*, Discursos sobre el progreso humano, *Tecnos, Madrid, 1991; Condorcet*, Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano *Editora Nacional, Madrid, 1980.*

subrayar el hecho de la diferencia en el espacio y en el tiempo. Pero, como buen ilustrado, acabará cediendo a la trampa de su propio siglo: medirlas por el rasero de la naturaleza y de la razón tal como aquel siglo las entendía. Y ese criterio no es otro que el de la *verosimilitud* que esa razón propicia. Al final del *Ensayo* afirma: «El lector atento notará fácilmente que sólo debe prestar fe a los grandes acontecimientos que tienen cierta verosimilitud, y mirar con lástima todas las fábulas con que el fanatismo, el espíritu novelesco y la credulidad han cargado en todos los tiempos la escena del mundo». Y más adelante: «Una princesa idiota edifica una capilla a las 11.000 vírgenes; el feligrés de la capilla no duda en absoluto que las 11.000 vírgenes hayan existido, y hace lapidar al sabio que duda de ello. Los monumentos no prueban los hechos sino cuando esos hechos verosímiles no son transmitidos por contemporáneos ilustrados»[6].

La naturaleza es orden jurídico y civil, moral expresada en unos cuantos principios que se encuentran por doquier, religión reducida a la creencia en un Dios racionalmente verosímil. «En medio de los saqueos y la destrucción que observamos por espacio de 900 años, vemos un amor por el orden que anima en secreto al género humano y que ha evitado su ruina total. Éste es uno de los resortes de la naturaleza que siempre recupera su fuerza». «Desde un extremo al otro del mundo hallaréis leyes establecidas para el mantenimiento de la familia. Hay en todas partes un freno opuesto al poder arbitrario por la ley, por los usos o por las costumbres... La religión enseña la misma moral a todos los pueblos, sin excepción alguna: las ceremonias asiáticas son extrañas, las creencias absurdas, pero los preceptos justos». «En todo el mundo se ha usado la religión para hacer el mal, pero ha sido instituida en todas partes para fomentar el bien, y si el dogma acarrea el fanatismo y la guerra, la moral inspira por doquier la concordia».

La *costumbre*, el *espíritu*, tal como los entiende Voltaire, preanuncian ya, decíamos, el concepto de *civilización* que acuñará el siglo siguiente. Ahora bien, la civilización es *diferencia*, pero no toda diferencia está cargada de valor por el hecho de serlo. Sólo la *unidad* la redime a los ojos del burgués ilustrado que es Voltaire. Pero, ¿de qué unidad se trata? «Resulta de este cuadro que cuanto atañe íntimamente a la naturaleza humana se parece de un extremo a otro del universo; que cuanto puede depender de la costumbre es diferente, y que sólo se parece por casualidad. El imperio de la costumbre es mucho más vasto que el de la naturaleza; se extiende sobre los hábitos y sobre todos los usos; desparrama la variedad sobre el escenario del universo; la naturaleza difunde la unidad; establece por doquiera un pequeño número de principios invariables: así el terreno es siempre el mismo y el cultivo produce diversos frutos».

[6] Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones, *Librería Hachette, Buenos Aires, 1959, p. 1154 y ss.*



La razón es frágil y quebradiza, decíamos; su historia es como una cordillera en la que unas cuantas cimas se peraltan sobre amplísimos y sombríos valles. Esas cumbres han sido: la Grecia de Pericles, la Roma de Julio César y Augusto, la Florencia de los Médicis y la Francia del siglo ilustrado. Pero a los ojos de Voltaire esas cumbres son tales porque se parecen demasiado entre sí: proyectando a redropelo los ideales de su propio siglo, todas ellas aparecen como un trasunto del mismo. Orden regulado desde el poder y salido de unas cuantas testas ilustradas, buen gusto, costumbres refinadas, bellas artes, deísmo cálido: tal es la unidad de la historia, que de hecho diluye la diferencia, por otro lado afirmada. Como dice expresivamente Berlin, «la idea que tiene Voltaire de que la Ilustración es en esencia idéntica siempre que se alcanza, parece conducir a la conclusión inevitable de que, en su opinión, Byron se habría sentido feliz en la mesa de Confucio, y Sófocles se habría sentido muy a gusto en la Florencia del *quattrocento,* y Séneca en el salón de Madame du Deffand o en la corte de Federico el Grande»[7].

A Voltaire pudo hacerle Meinecke la crítica que luego se hizo clásica contra los autores positivistas del siglo XIX: «Voltaire quería escribir una historia universal de la burguesía francesa, de esa clase humana civilizada, refinada, inteligente, industriosa y confortable que le encantaba». No se trataría, pues, prosigue el mismo Meinecke en *El historicismo y su génesis,* del *progressus in infinitum* en el sentido leibniziano, sino de una aproximación gradual de la humanidad a los ideales de la razón y la civilización de su tiempo. ¿Hasta qué punto casa, pues, la idea volteriana del progreso con el esquema de los cuatro grandes siglos que, como cimas, surgen sobre grandes valles, esquema que recuerda los *corsi e ricorsi* de Vico, o, más remotamente, la doctrina de la repetición indefinida de lo mismo? Es cierto que Voltaire abandona esa idea, que, por otra parte, sólo aparece en *El siglo de Luis XIV.* Más bien, como sugiere Paul Hazard en *La crisis de la conciencia europea,* «Voltaire... creyó discernir una evolución que llevaba al progreso; progreso muy lento, muy difícil, incesantemente amenazado y que, sin embargo, sale a la luz en ciertas épocas privilegiadas de la civilización». Y ese progreso subterráneo no habría de detenerse aunque retornase, tras su efímera epifanía, a sus cauces casi indistinguibles. Por eso muchas veces busca signos, sobre todo en el *Ensayo,* en indicadores hasta entonces despreciados, como son los pequeños avances técnicos que mejoran imperceptiblemente las condiciones de vida, las formas de organización del trabajo y del comportamiento económico, las reacciones contra la superstición, la evolución de las artes y las modalidades del ocio. A fuerza de buscar signos de un progreso desesperadamente oculto durante si-

[7] *«La persecución del ideal», en* El fuste torcido de la Humanidad, *Península, Barcelona, 1992, p. 243, en nota.*

glos, sienta las bases de una antropología histórica que habría de tardar mucho tiempo en ser plenamente retomada.

La idea de progreso aparece, pues, en la cultura, como ajena y heterodoxa al canon religioso. También lo es el *tempo* de ese progreso. La humanidad ha debido tomarse mucho, mucho tiempo para alcanzar sus logros, sean éstos elementales o elevados. De ahí que la cronología bíblica, que reduce la edad del mundo y de la humanidad a tan pocos años, deba ser revisada. Una historia que propone el progreso como base de su justificación teórica necesita practicar el progreso también hacia atrás, hacia los confines del tiempo, para justificar los fines que se ha propuesto en el presente para el futuro[8].

Mal podía sospechar siquiera Voltaire la ironía de los tiempos que se cernía sobre su propia obra. De «grande y conmovedor espectáculo» califica Meinecke al hecho de que «las mismas adquisiciones del pensamiento histórico de Voltaire fueran súbitamente superadas en la vecina Alemania por ideas todavía más incisivas. En el mismo año de 1769 en que el *Ensayo* de Voltaire logra su forma y composición definitivas, trae Herder en el *Diario* de su viaje a Riga los nuevos y subvertidores pensamientos que, irrumpiendo en el movimiento del *Sturm und Drang*, harán de levadura de toda la vida espiritual, de la poesía, del arte, de la filosofía y que también, y no en último término, transformarán el pensar histórico. La Ilustración retrocedía; rompía el día del historicismo»[9].

En efecto, ese panfleto encendido que es *Otra filosofía de la historia*, de Herder, apunta, sobre todos los demás, a un blanco: al *Ensayo* del señor de Ferney.

Manuel Benavides



[8] *Ferrater*, op. cit.
[9] *Meinecke, F., «Voltaire», en* El historicismo y su génesis, *F.C.E., México, 1983, pp. 71-106.*



Nunca entres en Rodie's

Después de haber trabajado durante más de cinco años en la guarnicionería Saddle, me vi de repente en la calle, literalmente en la calle. Llegué a las ocho, como todos los días, y el señor Reinhardt, que solía andar en trajines desde las siete, aún no había abierto. Los comerciantes vecinos se hacían la misma pregunta que yo: «¿Qué puede haberle pasado al madrugador señor Reinhardt?» El panadero Bashevis iba aún más lejos: «¿Le habrá secuestrado algún demonio o estará ya conversando con los profetas?» Quién podía saberlo.

La mañana estaba fría. Me quedé a la puerta del establecimiento, bufando, frotándome las manos y zapateando metódicamente para que los espíritus de la enfermedad no me entrasen en el cuerpo por los pies. («Pies que se duermen, senderos que traza el diablo», solían decir en casa.)

Aún podría seguir allí, con mis bufidos y zapateos, si el viejo Ophuls, el marionetista, no me hubiese invitado a entrar en su local para ofrecerme una taza de té.

Como el taller de Ophuls era contiguo a la guarnicionería, me asomaba cada momento a la calle con la esperanza de ver llegar a mi jefe, removiendo alegremente su manojo de llaves y silbando alguna pegadiza melodía de moda. Pero por la calle no se veía más cosa que embozados transeúntes, encogidos por el frío.

Una de las veces que me asomé, observé que un elegante caballero parecía esperar la apertura de la guarnicionería. Naturalmente, salí de inmediato y le dije que, por muy extraño que resultara, el señor Reinhardt aún no había llegado, siendo ya casi las ocho y media. «Pues a mí no me extraña», me dijo. A mi gesto de perplejidad él opuso, en correspondencia un tanto estrafalaria, otro de resignación.

«Tú debes de ser Flahertie, ¿no es así?» Asentí, admirado de que conociera mi nombre. «Pues bien, Flahertie, tu jefe no volverá». «¿Cómo puede ser eso?», le pregunté, temiendo que el señor Reinhardt palideciera ya bajo la luz de unos velones fúnebres. «Pues, ya ves, el demonio le ha tentado

con una mano demasiado dulce, a sus años... Yo soy Hopkins, del despacho de abogados Fieldman & Hopkins, y represento legalmente al señor Reinhardt. Estoy esperando al notario Frost para abrir el local y proceder a su inventario. En cuanto a ti, puedes pasarte cuando te convenga por nuestras oficinas para solucionar lo referente a la liquidación».

No fue pequeña mi sorpresa al enterarme de la causa por la que mi jefe decidió dar tan repentino cerrojazo a su negocio: marcharse a no recuerdo qué lugar de no sé qué sur con una joyera de la calle Regent, con la que al parecer mantenía relaciones clandestinas incluso antes de que ella ascendiera a viuda. Ambos habían decidido liquidar jacarandosamente sus comercios y disfrutar soleadamente de una luna de miel otoñal.

El hecho fue muy comentado, con medias sonrisas y cabezadas reprobatorias, entre los negociantes del barrio.

Con veintitrés años, y con la sola experiencia profesional de haber puesto en orden cabezales, monturas y otros objetos de guadarnés, no podía decirse que fuese yo un sujeto al que las tiendas se quisieran rifar. Mis mejores cartas de presentación —honradez y laboriosidad— estaban escritas en mi alma con una tinta invisible que sólo había podido leer mi jefe y que únicamente él podía haber transcrito. Los negociantes de la zona sí tenían pruebas de mi lealtad, mi puntualidad y diligencia, pero quien no tenía ya un ayudante, o no lo necesitaba o no podía permitírselo.

Además, estaba mi cara.

Sí. La Naturaleza se ha distraído en hacer que la nobleza de mis sentimientos se deforme a través de unos ojos turbios y esquinados y de una boca que sólo sabe dibujar sonrisas inquietantes. Todo lo bueno que busco expresar lo desfigura mi cara, como si en los laberintos del sentimiento me gastase una broma un intérprete demente. Una servicial sonrisa la puedo convertir en una mueca amenazante. Una mirada mía de arrobo acaba pareciéndose a un fisgar de raposería.

«Qué poco agradable resulta ese Flahertie», parecían decir los clientes cuando el señor Reinhardt les atendía con esa afabilidad suya, tan natural, tan gratamente envolvente.

El viejo marionetista Ophuls sí me tenía aprecio, pero pedirle que me contratase hubiese sido tan adecuado como pedirle a un mendigo media porción de su pan. Le visité, no obstante, con el propósito de solicitarle consejo sobre mis posibilidades laborales, pues era hombre de experiencia y de muy buen sentido, aunque últimamente todos nos condolíamos de la progresiva decadencia de su lucidez, que ya solía afearse con desvaríos.

En su taller, las marionetas clavaban sus ojos sonrientes en el vacío como estatuas lelas de un país de juguete. (Siempre me llamaron la atención los cuellos lánguidos de esos muñecos: tenían una caída de helado derreti-



do.) Sobre una gran mesa, Ophuls extraía de un abarrocado revoltijo de clavos, listones, trozos de tela, botes de pigmento y cola, qué sé yo, las piezas que, una vez ensambladas, daban lugar a esos títeres que vendía a precio de baratija a los intermediarios y que luego alcanzaban en las tiendas un precio elevadísimo.

—Usted vende por muy poco su talento, señor Ophuls —le decían todos.

—El talento siempre ha sido una cosa muy barata —replicaba él.

Aquel día, cuando entré en su taller, el señor Ophuls trabajaba en la construcción de un rey barbudo, con corona de azófar y capa de piel de conejo que, una vez moteada, adquiriría el rango fraudulento de armiño. «Ahora se trata usted con la realeza», le dije de broma. Vi entonces, en un espejo muy enfermo que colgaba al fondo del taller, mi sonrisa: una mueca agria. Con asco de mí mismo, me senté en una banqueta. Ophuls siguió dando lustre al aurífero pecho del monarca de palo.

«¿Cómo te van las cosas, muchacho?» Le hablé de lo único de lo que podía hablarle: de mi indecisión, mi inseguridad, mi falta de habilidades, mi preocupante situación económica... Ignoro cómo reflejaban mis ojos impostores la honda pesadumbre que me abatía.

«Una solución, al menos momentánea, puede ser la de montar un tenderete en algún mercadillo. No sé de nadie que se haya hecho rico con ese negocio, pero sí de algunos a quienes ayuda al menos a mantener unos ingresos. Si consigues hacerte con algunos cachivaches, con unos cuantos tiestos, puedes intentarlo. Por mi parte, no tendría inconveniente en dejarte algunos de esos muñecos, con un porcentaje sobre la venta...»

La sugerencia no me pareció ni buena ni mala, pero sí al menos probable, ¿verdad? A fin de cuentas, no se necesita mucho talento —ni ojos bonitos— para vender desechos, basuras remozadas. «Una solución momentánea...» ¿Por qué no?

Lo peor de los asuntos fáciles es que nunca acaban siendo lo suficientemente fáciles. Incluso el reunir unas cuantas baratijas entrañaba ciertas dificultades. Unos me recomendaban que fuese a pedir por las casas los objetos inservibles; otros, que sacase un billete de tren para alguna cercana población campesina, pues, como quien dice por nada y menos, podía comprar a los zafios labriegos algunos cacharros que no estuviesen nada mal; otros, con menos escrúpulos, me aconsejaban que hurgase en las basuras, adonde iban a parar cosas que otra gente curiosamente apreciaba.

Les hice caso a todos, aunque con muy endebles resultados: por las casas ya pasaban regularmente los espabilados chamarileros, la memez de los campesinos ya estaba explotada por los astutos anticuarios capitalinos y las basuras me producían arcadas —no podía imaginar siquiera que unas

inocentes hojas de lechuga alcanzasen la descompuesta viscosidad de un sapo muerto.

Además, estaba mi cara. En la mayoría de los domicilios ni siquiera se atrevían a abrirme la puerta; los campesinos debían de tomarme por un prófugo o por un ladrón, a juzgar por su hurañez y desconfianza; removiendo basuras en la noche, en fin, no quiero ni imaginar mi estampa.

Pero, de repente, una estrella algo despistada tuvo la ocurrencia de brillar para mí.

Me comentaron casualmente que habían desahuciado a la anciana viuda del abogado Ferguson, a consecuencia de lo cual se disponía a mudarse a casa de una de sus hijas.

Olí, como suele decirse, el negocio: más de cuarenta años en una vivienda es tiempo sobrado para almacenar objetos que no merecerían el honor ni el gasto de una mudanza.

Así que, sin perder tiempo, me fui a visitar a la viuda.

El piso olía a jaula de loro.

A pesar de su mucha edad, la viuda Ferguson no era de las que se dejan embaucar. Aun teniendo un pie en el otro mundo, no le había perdido el afectuoso respeto al monedero. «Ni hablar, ese cuadro no se vende por menos de...»

Al final, conseguí comprarle una escribanía de alpaca, varias estilográficas, un candelero con la figura de una medio emperatriz o de algo por el estilo, un caracol de ébano, un viejo estuche de manicura, un juego de bandejas de latón, una punta de revistas ilustradas, unas cajas de apulgarada seda...

Al día siguiente, senté plaza en un rincón medianamente estratégico de Portobello, enfrente de un negocio de antigüedades llamado Rodie's, a cuya puerta dormitaba, entre cuadros, columnas salomónicas y curtidos baúles, un seboso caballero oriental, al que de vez en cuando se le descolgaba la soñolienta cabeza con una languidez parecida a la de las marionetas del señor Ophuls.

Los curiosos pasaban delante de mi tapete, en el que había distribuido ordenadamente el género, sin prestar gran atención. Cierto que era breve mi oferta, pero no menos cierto que tampoco se le podía pedir más a un recién estrenado en la profesión.

A las diez, un guardia me extendió un recibo: cuatro libras, en concepto de impuesto de ubicación. Tan imprevisto asalto tuvo como consecuencia el dejarme con una exigua calderilla para el cambio. A las once y media, un niño se detuvo ante mi tapete. Lo recuerdo con tristeza: le sonreí tiernamente y me gritó «¡Malo!». A las doce vendí el caracol tras un regateo que se inclinó demasiado a favor del cliente. Pero, antes de que este íntimo



éxito desastroso me diese el bautismo profesional, ya me había fijado en un hecho a mi modo de ver bastante raro.

Y no era otro ese hecho que el de advertir que quienes entraban en Rodie's no volvían a salir o, al menos, no vi salir a ninguna de las personas que habían entrado, que no fueron menos de una docena.

«Por muchos tesoros —pensé— que allí se oculten, nada puede retener durante tanto tiempo a unos curiosos. ¡Ni las joyas del harem del Sha-in-Sha!»

Entretanto, el oriental gordo seguía dormitando pesadamente. De vez en cuando entreabría espesamente los ojos, miraba distraídamente hacia el interior del local y volvía a trasponerse. Ante su dormida persona pasaban riendo los turistas, como si bromearan: «¿Se venderá también?» Algunos entraban en la tienda... y ya no salían.

A las dos de la tarde, el mercadillo comenzó a desmantelarse. En mi bolsillo tenía algo de la previsora calderilla y las cinco libras obtenidas por la venta del caracol. Cinco libras menos cuatro del impuesto da como resultado una melancólica y solitaria libra de ganancia: «Hay comienzos peores», me dije.

Recogí la cacharrería, plegué el tapete y vi cómo el oriental de Rodie's hacía lo propio con sus abundantes existencias expuestas en la acera. Echó luego la llave, bostezó como si quisiera tragarse el redondo mundo y le vi alejarse.

«La tienda puede tener otra salida —me quise explicar a mí mismo— y tal vez ese dormilón no sea sino el vigilante de esta puerta». Me encogí de hombros, en fin, y cargué con mis tiestos.

Después de comer, fui a ver a Ophuls, para recoger los títeres que se había ofrecido a dejarme en depósito para su venta.

Estaba contento con su rey, que ya colgaba, puesto a secar, de una viga. «Muy pronto ha llevado usted a la horca a su monarca», bromeé, rehuyendo la visión del espejo.

Relaté al viejo marionetista el extraño caso de los visitantes de Rodie's.

«Mira, Flahertie, no te extrañes de nada. En casi todos los negocios ocurren cosas impensables. Mi padre me contaba, cuando quería que yo pasase una mala noche, que en Praga la policía descubrió una vez, en el sótano de la tienda del respetable cerero Roth, un total de ocho ataúdes que contenían otros tantos cadáveres de niños rubios —porque yo era un niño muy rubio. Puede que fuese un cuento, puede que no. Quién sabe. Mi padre era muy aficionado a asustarme. Le divertía eso, ya ves. Pero lo que no es ninguna leyenda es lo de monsieur Toullé, el alegre carpintero...»

En ese punto interrumpió el marionetista su relato y comenzó a desbastar el torso de pino de un arlequín.

«¿Qué historia es ésa, señor Ophuls?», pregunté ansiosamente.



«Es una historia muy conocida, o al menos se hizo muy célebre hace ya unos cincuenta años... o más, quién sabe... En realidad, no ocurrió nada, o casi nada. Monsieur Toullé llegó aquí sobre el año cuarenta, procedente de la Guinea francesa, de donde importó luego mucha caoba. Era un hombre muy hablador y se reía a carcajadas por cualquier cosa, como si tuviera un ángel borracho en la barriga haciéndole cosquillas con las alas. En muy poco tiempo se ganó la simpatía unánime del vecindario, pues no desconocía los resortes de la adulación. Se especializó en la construcción de unos doseles entre manuelinos y modernistas que la gente le encargaba con sincera alegría, como si aquellos trastos fuesen cosa de mérito. En fin, el caso es que un día el alegre carpintero apareció muerto en su taller con un enorme cuchillo clavado en el vientre. Nunca se dio con el asesino, pero con lo que sí dio la policía fue con el sótano de la carpintería, en el que se hallaba, en perfecto estado de uso, una guillotina, en cuya hoja, todo sea dicho, no lograron encontrar rastro alguno de sangre. ¿Entonces?, te preguntarás tú. Pues no sé qué decirte. La historia no es terrible en sí misma, pero a mí me lo parece más aún que en el caso de que en ese sótano hubiesen aparecido cientos de cadáveres. ¿Por qué razón? Pues porque monsieur Toullé, el carcajeante, el adulador y parlanchín monsieur Toullé, había simbolizado en la demente construcción de ese siniestro cachivache toda la negrura de su corazón. Así actúa el Maligno, con máscaras. ¿Cuántos alegres y educados vecinos nuestros no coleccionarán serpientes o arañas, armas blancas, corpiños de ramera? ¿Cuántos no llevarán dentro de sí a un asesino de niños, a un mutilador de muchachas o a un envenenador de ancianas solitarias?»

En ese instante, el señor Ophuls se quedó pensativo, con una gubia temblequeante entre sus manos enrevesadamente artríticas.

«O no... —dijo al fin—, no fue así. Creo que he confundido la historia del carpintero Toullé con la del inventor Bergson. De todo eso hace ya por lo menos cincuenta años, y mi memoria titubea entre tantísimas tinieblas, tantísimas tinieblas...»

El tristemente desatinado señor Ophuls me hizo entrega de dos vistosas marionetas —un príncipe rubio con mandolina y un hada capirotuda. Las envolví en un trozo de papel y no tuve mejor ocurrencia que la de encaminarme hacia Rodie's con la intención aparente de cambalachear con el oriental y con la intención secreta de fisgonear en aquel negocio que en mi imaginación, excitada por los estrafalarios cuentos de Ophuls, se había vuelto tan misterioso —me figuraba a turistas descuartizados, a pálidas muchachas encadenadas en mazmorras, fosos con cocodrilos: todo un teatro de terrores.

La tienda del oriental aún estaba cerrada. Aproveché el contratiempo para preguntar a un pelirrojo que tenía establecimiento vecino si Rodie's dis-



ponía de doble acceso. Me dijo que no, que la tienda era enorme, pero que sólo tenía un acceso. Satisfaciendo espontáneamente mi curiosidad, me comentó además que, tras la muerte del viejo Rodie, el negocio lo había adquirido un chino que no hablaba una sola palabra de nuestro idioma y al que no parecía importar el vender mucho o poco, pues nada vendía y, sin embargo, hacía oídos sordos a las ofertas de los demás anticuarios para comprarle piezas e incluso el negocio entero. Abría, además, cuando le parecía. «Fíjese, son casi las cuatro y aún tiene cerrado. Estará durmiendo, porque se pasa el día durmiendo, no sé si por pereza o por enfermedad. Mi sobrino Edgar, que es marino mercante, me ha dicho que existe una mosca que si te pica...»

Estando en estas cháchuras con el pelirrojo, llegó el chino. En sus estrechos ojos gravitaba una coagulada neblina de sueño. Giró despaciosamente la llave, pesarosamente sacó a la acera unos cuadros, unas maletas con cantoneras metálicas, unos jarrones; lentamente arrastró una silla, pesadamente se sentó en ella y adquirió al instante una apariencia de hipnotizado.

Mi curiosidad me apremiaba a entrar en Rodie's. Así que allá fui. Cuando me detuve delante del chino, ni siquiera me miró. Le mostré vehementemente el envoltorio de las marionetas para indicarle que entraba con un bulto, no fuésemos a tener luego problemas. Asintió desganadamente. «Están-en-ven-ta», añadí. Volvió a asentir desde la neblina de su duermevela.

En un sugerente desorden, los objetos cubrían por miles la enorme superficie del local. La mercancía parecía el polvoriento botín de algún caído imperio decimonónico —en un rincón, por cierto, desfallecían unos uniformes militares con demacrados y rígidos entorchados; nunca había visto de cerca unos uniformes, y su textura me pareció de juguete.

Curioseé durante un rato y llegué a pensar —quién lo hubiese imaginado de mí— que no me resultaría difícil el deslizar en el bolsillo alguna que otra cosa. ¿Y bien? De pronto me sentí ridículo: ¿qué absurdo misterio pretendía yo desvelar? Probablemente, las personas que vi entrar salieron en un momento mío de despiste. No cabía otra explicación. Así que, sonriéndome de mí mismo, decidí marcharme.

Se dice pronto: marcharme. Aún lo intento. Los demás me dicen que desista, que no merece la pena el esfuerzo. Lo sé. Pero no me resigno a pasar el resto de mi vejez en este recinto de realidades desordenadas. «Contra la realidad no podemos hacer nada, por muy extravagante y dolorosa que sea la realidad que nos toque padecer», me suele repetir un anciano al que el encierro ha vuelto algo filósofo. Pero, ya digo, no me resigno. El ángel de mármol va a degollarme cualquier día, a poco que me descuide. Los otros le predisponen en mi contra. Le dicen que mi cara les asusta, que se inquietan cuando me disfrazo de general, que mis marionetas —viejo

príncipe de la sombra, hadita ajada, despeluchada— se ríen de ellos... No saben qué inventar para estar distraídos.

Pero, en fin, lo que verdaderamente no soporto ya son los llantos de los turistas recién llegados. Yo también gritaba y lloraba al principio, ¿verdad?, pero aprendí pronto que cualquier gesto de desesperación se convierte aquí en una medida ridícula para rebelarse contra el destino.

«Esto es el infierno», dicen algunos. Pero no, no es el infierno. Me temo que es sólo la antesala del lugar al que aguardamos que nos lleven.

Felipe Benítez Reyes





El sujeto en la Viena fin de siglo

Las artes poéticas y plásticas austríacas del pasado fin de siglo llevaron a cabo intensos análisis de la identidad individual. A ello contribuyeron la crítica de Ernst Mach al yo como sustancia, la aspiración a decir toda la verdad respecto al sujeto por dura que fuera, y la puesta en cuestión de la identidad colectiva a través de la disolución de la cultura hasta entonces unificadora. Dos aspectos merecen ser destacados. De un lado, lo que podríamos denominar la puesta en cuestión del yo. De otro, la búsqueda angustiada del yo. Dos aspectos que, podemos avanzar ya, coincidirán en la desintegración del yo.

Cuando Ernst Mach identificó el Yo con el continuo sucederse de las sensaciones, lo condenó como insalvable. El Yo se diluye en el torrente de percepciones. Sin embargo, continuó considerándolo como un concepto económico que nos permite afrontar las necesidades que le surgen a cada sujeto en la vida. La inapresabilidad de la realidad, fruto de la multiplicación de las sensaciones, su disolución atomista, tiene como uno de los casos literarios más paradigmáticos la célebre *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal escrita en 1901. «Todo se descomponía en partes, y cada parte en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto»[1], puede leerse en ella. Frente al sentimiento de afinidad con lo que le rodeaba que sentía anteriormente, el protagonista experimenta una brutal *escisión* respecto a todo lo que le rodea y respecto a sí mismo. Ello imposibilita la coherencia de su pensamiento o lenguaje, le obstaculiza el mantenimiento de su estatus social, y le priva de la capacidad de hacer proyectos. Sin embargo, Lord Chandos sienta desde el principio de su carta que *cuestionar su yo es pura retórica,* y admite —quizá siguiendo la distinción establecida por Schiller entre persona y estado— que lo que le ocurre es que se encuentra en un *peculiar estado* de constante «debilidad y pusilanimería»[2]. Este estado, con todo, le permite singulares satisfacciones en la medida en que

[1] *Ch., 31.*
[2] *Ch., 29.*



se siente en «infinita correspondencia»[3] tanto con los seres animados como con los inanimados en cualquiera de los cuales le parece posible trasvasarse. Resulta así que la singularidad de tal situación le permite calificarla tanto de máximo gozo como de siniestra cercanía en la que se siente afectado por un desintegrador y «mordiente orín»[4].

Tales planteamientos nos permiten entrever que la crisis de la identidad vienesa no supone tanto la afirmación de la no existencia del Yo como un serio cuestionamiento de éste. En sentido paralelo al que estamos estableciendo es pertinente recordar que en 1903 Otto Weininger en *Sexo y carácter* descalifica a Mach señalando que la crítica de éste al concepto de Yo supone ignorar el principio de identidad. Por su parte, Freud en su burla del llamado «sentimiento oceánico», del que podría ser un buen ejemplo la correspondencia con otros seres que acabamos de citar en el *Lord Chandos*, especifica que la entronización del principio de realidad permite «discernir lo interior (perteneciente al yo) de lo exterior (originado en el mundo)»[5]. Sin embargo, es significativo que Freud utilice —como los críticos al período de la Ringstrasse— el término «fachada» para referirse a la ficción de un yo sólido y autoconsciente. Por el contrario, asegura que «el sentimiento yoico está sujeto a trastornos, y los límites del yo con el mundo exterior no son inmutables»[6]. Poniendo límites a la malinterpretación de sus afirmaciones matiza, con todo, que aquellos «estados en los que se torna incierta la demarcación del yo frente al mundo exterior»[7] pertenecen más bien a la patología.

Así pues, al abordar el tema de la identidad en este período, especialmente por lo que concierne a su tratamiento literario o plástico, no deben perderse de vista varias perspectivas complementarias, pero distintas. Primera: que en este momento histórico se pone en cuestión la existencia de un yo permanente, fijo, autoconsciente, y dotado de total autodominio. Segunda: que el interés por lo analógico y lo irracional —tal como lo describía Simmel— se constituyó en Viena en un tema de moda. Tercera: que la debilitación del Yo era considerada como una cierta patología. Cuarta: que los escritores y artistas austríacos tenían una fuerte tendencia a la proyección alegórica de sus propias vivencias personales. Quinta: que existía una crisis de la identidad colectiva —geográfica, social, religiosa, cultural— austríaca que se manifestaba en el convencimiento de la inevitabilidad de la disolución del Imperio.

Por otra parte, si queremos situar la crisis de la identidad vienesa en el contexto de la modernidad en su conjunto, parece relevante citar dos datos: 1) Que el anterior sentimiento de solidez del mundo ha sido sustituido por el de cambio permanente. 2) Que la percepción subjetiva de la modernidad se define por el psicologismo. Dos referencias filosóficas germáni-

[3] *Ch., 34.*
[4] *Ch., 30.*
[5] *Fmc., 11.*
[6] *Fmc., 10.*
[7] *Fmc., 9.*



cas pueden ilustrar estos dos puntos. Respecto a la primera, Schopenhauer escribe: «Nada hay fijo en la fugaz vida de este mundo: ni el dolor, ni la alegría; ni impresión permanente, ni entusiasmo duradero, ni resolución elevada que pueda persistir la vida entera. Todo se disuelve en el torrente de los años»[8]. En relación a la segunda, Simmel definía el psicologismo como «la vivencia y la interpretación del mundo conforme a las reacciones de nuestra interioridad y realmente en calidad de un mundo interior, la disolución de todo elemento sólido en el elemento fluido del alma, de donde ha desaparecido toda sustancia y cuyas formas no son más que formas de movimientos»[9].

Fluidez y debilidad

En sentido general, puede decirse que las investigaciones acerca del yo aceptaron con unanimidad que *el sujeto no era una unidad psíquica.* Hofmannsthal lo expresó de esta forma: «El interior de una persona es en definitiva un laberinto labrado en dura roca del cual sólo él cree conocer la salida al aire libre. Pero sólo es una creencia»[10]. Entregados a desvanecer tal ilusión, el arte, el pensamiento y la literatura austríacos investigaron los vericuetos del yo con una radicalidad ejemplar. La *autoexploración* que simbólicamente representaba la *Nuda Veritas* (1898) de Gustav Klimt se convirtió en obsesiva. Con la excepción matizable de Josef Roth y Robert Musil el efecto fue el desasosiego. La seguridad se esfumaba. El mundo alegre, sólido y confiado de antaño se tambaleaba. El concepto de *lo fluyente (Das Gleitende)* formulado por Hofmannsthal fue ejemplificado pictóricamente por Klimt causando un gran revuelo con los cuadros que hizo para la Universidad. En su cuadro *Agua en movimiento* (1898) los cuerpos atractivos de varias jóvenes de largas cabelleras flotan en un torrente indefinido. Una mirada más atenta, como la que echa desde la esquina inferior derecha un rostro masculino, comprueba que las jóvenes están muertas. Se está realizando, así, una invitación a aceptar la atracción de la muerte, a investigarla, a dejarse llevar por ella. Puede decirse que, al igual que más tarde en *Medicina* (1900), se está plasmando pictóricamente la radical separación entre «descripción» y «valoración» que Simmel o Wittgenstein plantean en el campo de la filosofía.

La introspección vienesa descubre que *la identidad se multiplica.* Freud distingue distintas esferas de la vida psíquica. Schnitzler acuña el concepto de «semiconsciencia» para designar el estado habitual en el que nuestra mente pasa de una cosa a otra. Kubin advierte «con horror que mi Yo estaba compuesto por una serie infinita de Yoes»[11]. La *fluidez* de la esfera psíquica revela en todos los casos una falta de control y conocimiento

[8] *Samm., 43.*
[9] *Sav., 168.*
[10] *Hof., 112.*
[11] *Kub., 200.*

de sí mismo que, al hacerse consciente, abruma y amenaza con desintegrar todas las certezas del sujeto. Los *métodos de autoexploración* recurren con frecuencia a dejarse llevar por ese fluir e intentar plasmarlo. Así sucede con las técnicas del psicoanálisis, con el monólogo interior aplicado en literatura que Schnitzler desarrolla, o con el proceso del dibujo tal como lo explica Kubin a través de uno de sus personajes: «Intenté crear directamente formas nuevas a partir de los misteriosos ritmos que iba sintiendo en mi interior (...). Un estilo fragmentario —más afín a la escritura que al dibujo— fue el encargado de transmitir, a la manera de un instrumento meteorológico de alta precisión, las más ligeras variaciones de mi espíritu. Psicografía es el nombre con el que bauticé aquel procedimiento»[12]. Más tarde, Kokoschka se enorgullecerá de retratar en movimiento a sus modelos y de idear trucos para penetrar en los aspectos menos conscientes de su personalidad. Se intenta de esta manera entrar en lo ilógico e irracional (Simmel), en lo no racioide (Musil), en la «parte nocturna»[13] de la personalidad (Hofmannsthal), etc. Resulta curioso constatar que la comprobación de la *fluidez* y la *multiplicidad* del sujeto es registrada *ambivalentemente*. Por un lado se teme la desintegración, por otro se quiere penetrar en tal multiplicidad y hasta se goza de la desintegración, como veíamos en el caso del Lord Chandos de Hofmannsthal. Se trata de una especie de *narcisismo del sujeto múltiple*, y hasta de un gozo suicida del que el instinto de muerte freudiano sería la mejor formulación teórica. La influencia del *simbolismo* —especialmente en su versión pictórica— no resulta desdeñable aunque ahora no podamos hacer otra cosa que mencionarla.

Por otra parte, el descubrimiento de la *multiplicidad de esferas del yo choca brutalmente con un mundo cada vez más cosificado*, burocratizado y alienado. Un ejemplo muy claro de ello es el episodio de *El hombre sin atributos* de Musil en el que Ulrich, quien mantiene una constante perplejidad ante sí mismo y que intenta escapar a toda costa a la cosificación de la existencia, es detenido tras una pelea callejera. Ante su sorpresa se reconoce como perfectamente delimitado tras la breve batería de preguntas formularias que le hacen los funcionarios. Este contraste es especialmente llamativo en Roth, quien habla de «la oculta multiplicidad de la que nos componemos»[14] y desarrolla un tipo de personajes, con los que simpatiza sin apenas disimulo, a quienes cabría calificar de *errantes*. Se trata de hombres que se resisten a ser sólo «uno» como rebelión contra el anquilosamiento del mundo que viene de mano del progreso (cálculo, profesionalización, familia, partidos políticos...). Pues bien, en la evolución de la novelística de Roth estos personajes comprenden en seguida que la lucha contra el Estado es una batalla perdida y emprenden —tal como se titula una de sus novelas— una «fuga sin fin», que a menudo los aleja significativa-

[12] *Kub., 188.*
[13] *Hof., 238.*
[14] *Pm., 62.*



mente del mundo metropolitano para refugiarse en una periferia preindustrial. Dicho de otra manera, «el contraste entre la creciente cosificación del sujeto y el descubrimiento de su complejidad se salda con la mutilación de esta última, al menos en su dimensión pública. Tal mutilación tendría además una *dimensión colectiva* en la medida en que la propia modernización, el Progreso, supone un empobrecimiento de la experiencia. En este sentido, la obra de Karl Kraus resulta especialmente rotunda al señalar que, debido al creciente poder de los medios de masas, se configura un «pueblo de espectadores« [15] que dejan de ser agentes de su propia vida para nutrirse del sucedáneo que oferta al imperio de las necesidades. Se trata de una «vida de segunda mano» [16] en la que la *imaginación*, según Kraus, queda atrofiada ante el desarrollo técnico. En similar dirección Roth, teniendo como referencia especialmente el mundo metropolitano, piensa que la vida va perdiendo pulsión vital, se debilita, y degrada de tal forma que resulta significativo que se inventen el café sin cafeína, los cigarrillos sin nicotina, y los besos «sin erotina» [17]. Una civilización en la que no extraña que los individuos aislados, al convertirse en «masa, renuncien a sus atributos y lleguen a perder incluso sus instintos primarios» [18].

Añadamos también que, según Roth, la aceleración del tiempo y la despersonalización en la modernidad redundan en una pérdida de *memoria*. «Antes de la Gran Guerra (...) no era aún indiferente que alguien muriera o viviera (...) todo cuanto crecía necesitaba mucho tiempo para terminarse; todo cuanto desaparecía necesitaba mucho tiempo para ser olvidado. Cuando una vez había existido, dejaba siempre rastros de su presencia, y se vivía de recuerdos, de la misma manera que en los tiempos actuales se vive de la facultad de olvidar» [19]. Constatemos, además, que en la obra de Schnitzler, la semiconsciencia redunda en una notable disminución de la *voluntad* de sus personajes por controlar el propio destino. También ellos se dejan llevar por el flujo y los autoengaños de su propia dinámica mental.

Cosificado, y con su memoria, imaginación y voluntad menguadas, resulta que la identidad del sujeto parece hallarse en una solución sin salida. Aceptar una «sólida» identidad es una ficción que conduce el autoengaño y al empobrecimiento vital. Reconocer la multiplicidad del sujeto supone aceptar su complejidad y riqueza al tiempo que parece conducirle a una situación de inestabilidad y debilidad. Ante tal conflicto se indagó a la búsqueda del yo en varios ámbitos. Nos referiremos al ciclo de la vida, la identidad sexual y a la duplicación y/o al desdoblamiento del sujeto.

El ciclo de la vida

Dos rasgos caracterizan según Freud el llamado «sentimiento oceánico de la vida»: la infinitud y la comunión con el Todo. Los intelectuales aus-

[15] *Kk., 136.*
[16] *Kcp., 39.*
[17] *Ff., 98.*
[18] *Pm., 91.*
[19] *Mr., 128.*

tríacos dedicaron una gran atención a este tema. Como ya vimos, en la *Carta de Lord Chandos* se hablaba de una correspondencia con todas las cosas. En *La otra parte,* Kubin habla de la «secreta alianza que existía entre todos los seres»[20] para luego dar cuenta del descalabro de la ciudad que ha imaginado. El propio Hofmannsthal en la articulación de aforismos propios y ajenos que constituye *El libro de los amigos* (1922) realiza su propia fusión intelectual con autores de otras épocas. El sentimiento oceánico alcanza una de sus formas como alusión al «ciclo de la vida», es decir, al lugar que ocupa el sujeto en la sucesión consanguínea de las generaciones. De ahí que adopte su forma más inmediata en el amor y la unión sexual, y otra algo secundaria, en el medio familiar. El amor como fusión y disolución, es decir como pérdida de identidad de los sujetos, es tratado ampliamente. Éste es el sentido de la fusión amorosa que culmina muchas obras de Klimt, tales como el *Friso Beethoven* (1902) o *El beso* (1907-1908). Así sucede en esas obras, al menos como aspiración, por más que no sea difícil entrever detalles que aluden más o menos veladamente al tópico opuesto de la época, a la llamada «lucha de sexos». Otra tensión análoga se patentiza en el *medio familiar* propiamente dicho. Hofmannsthal escribe así que «el sentido del matrimonio es la mutua disolución y la palingenesia. Por eso, el auténtico matrimonio sólo se disuelve a través de la muerte y ni aun así»[21]. Pero, por otro lado —y desarrollando el tema del mutuo desconocimiento y hasta de la aversión mutua que sienten los sujetos entre sí de la que hablaron Simmel o Musil— nos presenta en algunos de sus relatos la más completa extrañeza entre los cónyuges.

En esa misma línea pueden situarse las relaciones entre *madres e hijos.* La ruptura, producida con el parto, de la íntima unión entre la madre y el feto, es ampliamente tratada en Austria como tragedia de la progresiva diferenciación y separación entre dos sujetos unidos íntimamente. El anhelo, tematizado por Freud, de retorno al ámbito prenatal, supone la desindividualización del sujeto, y por tanto su muerte como tal. En la pintura de Schiele, el tema de la *madre muerta* es tan obsesivo que puede decirse que buena parte de su producción sitúa a sus sujetos —individuos, ciudades, niños— dentro del útero de una agonizante. Rilke, por su parte, habla de la «muerte de las paridas, cuando quieren cerrarse y ya no pueden, porque aquella tiniebla echada fuera con el parto quiere volver y empuja para entrar»[22]. Que en los cuadros de Klimt referentes a las edades de la vida y en los que aparecen embarazadas esté presente la figura de la muerte testimonia la misma preocupación. Todo fluye y el sucederse consanguíneo de las generaciones y el proceso de gestación-nacimiento-muerte está sobrecargado de la tensión *unión-separación* entre dos seres, que al tiempo se confunden y se distinguen. Roth habla, por ejemplo, de los hijos que

[20] *Kub., 198.*
[21] *Hof., 105.*
[22] *Tomado de Barj., 77.*



se han traído al mundo, que se han criado, y que el viento «ha esparcido en varias direcciones»[23] y las familias cuya sucesión se nos presenta en *La marcha Radetzky, Job,* o *La cripta de los capuchinos,* tienen como aspecto común la *debilidad creciente de sus miembros,* principalmente debido a su casi inevitable entrega al mundo homogeneizado y cosificado de la modernidad.

Resulta en este terreno especialmente llamativa la amplia tematización del *incesto con la hermana:* Trakl, Musil y Schiele. La crítica de Mach a la sustancialidad y por lo tanto, la puesta en cuestión de la *dicotomía decente/indecente* está sin duda presente en uno de los primeros artículos (1911) de Musil cuando defendía que el artista debe situar los elementos que trate fuera de «su paralizante contexto habitual» de tal forma que sus componentes alcancen «relaciones inesperadas»[24]. La posición de Mach es también quizás un precedente no desdeñable de aquella defensa que hizo Schiele en 1912 de los temas que trataba: «Ninguna obra de arte erótico es obscena si es artísticamente importante»[25].

Con ello nos encontramos con las restricciones que la *cultura* impone a la vida sexual. Aquéllas estarían en la base del desajuste emocional experimentado en la modernidad. Resulta sumamente interesante que al desarrollar estos planteamientos, Freud —en un artículo de 1908, *La moral sexual y la nerviosidad moderna*— complemente —y polemice— con von Ehrenfels y Erb. Éstos explicaban el desasosiego en la modernidad como consecuencia de la aceleración del ritmo de vida en las metrópolis. Corrigiendo esa hipótesis Freud afirma que la *identidad* del sujeto se desquebraja debido al desajuste entre sus instintos sexuales y la severa restricción que implica su limitación al amor genital heterosexual monogámico. Restricciones, dirá Freud en *El malestar en la cultura,* que no pueden ser asumidas «ni siquiera durante breve tiempo»[26]. La severidad de las restricciones y el desarrollo del superyó colaborarán para crear en los sujetos un fuerte sentimiento de culpabilidad que, según Freud, estaría presente de forma especialmente clara en las enfermedades nerviosas que aquejan a las damas de clase alta, pues éstas, había escrito Lou Salomé, no pueden «vivir sin miramientos y plenamente los impulsos eróticos»[27]. Los cuadros de mujeres de la alta sociedad pintados por Klimt delatan a la perfección, gracias al contraste entre tensión-relajación de rostro y manos, los conflictos exteriores de estos sujetos. En el retrato de Fritza Riedler (1906) ésta aparece sentada en un ondulante sillón de mil ojos mientras la geometrización del espacio parece querer solidificar la fluidez impresionista de su cuerpo. El contraste entre el rostro relajado y las manos tensas, muestran una tensión a la que cabe calificar de neurótica, de acuerdo con Freud.

Igualmente la rígida limitación de la actividad sexual estaría presente en el origen de la *actividad onanista* que, según Freud, daría pie al «sentimiento de culpabilidad» en los neuróticos.

[23] *Jo.,* 54.
[24] *Mue.,* 15.
[25] *Mar.,* 17.
[26] *Fmc.,* 48.
[27] *Fenka.,* 15.

La amenaza femenina

Elemento central en la crisis de la identidad vienesa es la puesta en cuestión de la rígida separación entre masculino y femenino. Planteamientos biopsicológicos y sociológicos contribuyeron a la aparición de la «cuestión sexual». Freud y sus seguidores defendían la existencia de bisexualidad en todo ser humano. Lou Salomé escribía que «lo *masculino* y lo *femenino* son componentes fundamentales de toda vida»[28] que se hallan de ordinario reprimidos. Por el contrario, Otto Weininger en su muy influyente *Sexo y carácter* (1903) sostiene que «se es hombre o mujer por muchas que sean las características que se puedan tener del otro sexo»[29]. Que los hombres sintieron tambalearse su identidad social y sus prerrogativas en esa época está fuera de toda duda. El libro de Weininger tiene como uno de sus objetivos primordiales negar la existencia de alma de las mujeres y oponerse a su emancipación criticando «la problemática aspiración de la mujer a ser internamente igual a él (al hombre), a gozar de su libertad espiritual y moral, y a participar en sus creaciones y de su capacidad creadora»[30]. Desasosiego que era compartido, como ha explicado Timms, por Kraus y, podemos añadir, por Kokoschka.

Precisamente Lou Salomé, negándose a entrar al trapo de la supuesta lucha de sexos, veía en el *amor* el momento en el que la mujer se convierte auténticamente en mujer y el hombre en hombre. Y eso porque durante la relación amorosa despierta «en cada uno de los sexos, el recuerdo de su propia *duplicidad,* como consecuencia de la profunda compenetración, comprensión y *ampliación* mutuas»[31]. La visión de Lou Salomé resulta apasionada y apasionantemente divergente de las demás en relación al tema de la identidad, puesto que no concibe la entrega en el amor como desindividuación, o como forma de lucha, sino como momento en el que «nos damos a nosotros mismos, y nos hacemos más presentes, más vastos, más estrechamente unidos a nosotros mismos»[32]. Pero ella misma es muy consciente de los temores que la emancipación femenina despierta en los hombres. Ya en su novela *Fenitschka* (1898), y teniendo sin duda presente posiciones análogas a las de Weininger, pone en boca de un cultivado personaje masculino las quejas ante el empeño de las mujeres por estudiar o pensar, indicando que se vuelven «tan positivas y agresivas que ya no se puede aguantar»[33].

La agresión que las mujeres podrían ejercer sobre los varones aparece claramente representada en los cuadros *Judith I* (1901) y *Judith II* (1909) de Klimt, en los que se plasma el tema de la mujer fatal. Claramente, el gozo y la agresividad con que es mostrada su protagonista están ligados a la decapitación, es decir, a la castración, de Holofernes. Frente al desajuste rostros-manos con que Klimt había pintado a las mujeres neuróticas,

[28] *Ls.,* 52.
[29] *Wei.,* 185.
[30] *Wei.,* 75.
[31] *Ls.,* 52.
[32] *Ls.,* 52.
[33] *Fenka.,* 45.



en *Judith II* su rostro, cuerpo y manos se hallan atravesados de un mismo y agresivo impulso. La reacción de dos simpatizantes de Weininger, Wedekind en *Lulú* (1895) y *La Caja de Pandora* (1904) y Oskar Kokoschka en *Asesino, esperanza de las mujeres* (1907) tiene una misma contundencia: someter violentamente a la mujer. Schiele, por su parte, en su empeño por poner a su madre a su servicio, le habla a ésta en una carta de los propósitos «masculinos, dominantes y vitales»[34] del pintor.

Espejo y duplicación

Quizás el camino más claro donde los intelectuales vieneses intentaron enfrentar el problema de la identidad fue el tema del *doble.* Éste tenía una larga tradición en la cultura germánica, siendo su ejemplo más conocido la obra de E. T. A. Hoffmann. Precisamente, un cuento de éste constituyó uno de los materiales básicos que Freud utilizó en 1919 para su escrito *Lo siniestro.* En él abordaba el tema del doble matizando las observaciones del psicoanalista Otto Rank. Hay una razón casi obvia para que el estudio del yo se sirva del tema del doble. Wittgenstein expone claramente su fundamento: «El yo no es un objeto. Yo me encuentro objetivamente frente a todo objeto, pero no frente al yo»[35]. En sentido similar, en *El hombre sin atributos,* Musil aplica muy probablemente el principio de indeterminación de Heisenberg a la *introspección,* como vía para contestar a la pregunta ¿quiénes somos verdaderamente?[36]. Pues, al practicar la *introspección,* el objeto de ésta deja de lado su forma habitual de obrar, deja de ser el sujeto cotidiano, y deforma por tanto la investigación. (De ahí que esa vía esté condenada al fracaso. En sentido análogo Egon Schiele en *Acto de amor* —1915— mira al espejo mientras intenta realizar un coito para observarse a sí mismo durante esa situación.) El intento de salvar este escollo consiste en «observar a otro sujeto que, siendo propiamente tal, pueda ser observado como objeto, distinto de mí, y que sin embargo pueda reconocer como idéntico a mí mismo». Pero la paradoja del punto de vista adoptado da lugar a varias características del tema del doble. A saber, 1) la sorpresa —buscada metódicamente o hallada por casualidad— de reconocerme en otro distinto pero idéntico a mí mismo (pues entonces, siguiendo a Wittgenstein, sucedería que lograría el imposible de verme objetivamente a mí mismo como objeto); 2) la sensación de irrealidad o fantasmagoría de tal encuentro; 3) «Claridad onírica»[37] de que, sin embargo, el doble también soy yo; 4) el temor a que el doble le sustraiga al «doblado» parte de su identidad, con la consiguiente sensación de ver amenazado el propio yo.

Una característica señalada por Freud es de gran importancia: gracias al doble, el sujeto puede ver facilitada su capacidad de autoanálisis moral.

[34] *St., 65.*
[35] *Tomado de Hp., 248.*
[36] *Mu., III, 305.*
[37] *Hof., 193.*



Al ver actuar a mi doble me veo actuar a mí mismo, y puedo *juzgar*, con cierto distanciamiento, mi propia conducta. Las formas de duplicación del sujeto son básicamente dos: a) Aparición de un doble en el espejo; b) Aparición de un doble carnal ante el propio sujeto.

A) La *proyección del doble en el espejo* es el recurso favorito de los pintores en búsqueda de su propia identidad. En el caso vienés es muy interesante que, frente a lo que ocurría por ejemplo durante esos años en el futurismo italiano, hay un largo examen del propio sujeto y del propio cuerpo. El autorretrato vienés al que nos referimos —Gerstl, Schiele, Schönberg...— *no intenta exaltar al retratado sino que examina su identidad.* Lejos de las exaltaciones sensoriales del pintor Hans Makart, se trata a menudo de cuerpos enfermizos. Y en ese intento de captar la identidad y sus posibilidades aparece un obstáculo que Lou Salomé expresó con gran lucidez: «Entendemos por *corporal* simplemente aquello a lo que no podemos acceder psíquicamente, aquello que no sentimos, sin más, como idéntico a nuestro ser, y que, en consecuencia, situamos a distancia, es decir, diferenciamos de lo psíquico»[38]. O sea: el otro yo que nos hace frente en el espejo no sólo no soy yo, porque no es otra cosa que mi imagen reflejada, sino porque ante todo me da lo más externo de mí: mi cuerpo, no mi identidad integral. En este sentido, puede decirse que la tremenda variedad de poses practicadas por Schiele ante el espejo, constituyen una lucha encarnizada (y especularizada) por hallarse a sí mismo. Su frecuente desnudez ante el espejo es *menos narcisista que hermenéutica.* Pero cabe preguntarse si, entonces, su cuerpo reflejado refleja propiamente su psique (por ejemplo, el rostro vacío y dolorido y los desproporcionados falos con los que aparece en sus autorretratos de masturbaciones). Las contorsiones de Schiele ante el espejo son intentos deliberados de agarrar por sorpresa su identidad. De ahí, la amplia gama de contorsiones que aparece en sus lienzos así como que su espejo favorito fuera pieza esencial del mobiliario de su taller donde quiera que fuese. El Schönberg pintor o Richard Gerstl, intentan igualmente expresar su psique sin ocultar sus aspectos más sórdidos. En su novela, Kubin, escribe, por ejemplo: «Al mirarme en el espejo, éste me devolvió una cara enferma e hinchada»[39], como las que Schönberg plasma a menudo en sus lienzos.

B) Aparición de un doble carnal ante el propio sujeto. Uno de los escritores que practican con mayor asiduidad este tema es Schnitzler. Veamos un solo caso que nos permite enlazar con el apartado sobre la amenaza femenina. En *Partida al amanecer* (1927) un alférez que ve comprometida su carrera decide recurrir a una mujer con la que hace mucho tiempo había pasado una noche. La mujer, que era por entonces florista, se había entregado apasionadamente a él (como en el cuadro *Amor* de Klimt), pero

[38] *Ls.*, 44.
[39] *Kub.*, 186.



éste la trató despectivamente dejándole a la mañana siguiente unas monedas. El tiempo ha pasado, y aquella muchacha ha conseguido ahora una solvente posición económica y con ello «lo que más deseaba, no depender de nadie, igual que... un hombre»[40]. Ahora es ella la que invierte la situación y le trata como si él hubiera estado dispuesto a venderse. El dinero que ella le presta no le permitirá satisfacer sus deudas de juego, y se verá abocado al suicidio. En ella ve él su doble y «en el fondo de su alma, por mucho que se resistiera, comenzó a sentir una justicia oculta»[41].

Limitémonos a mencionar ahora que un caso particular de aparición carnal del doble es en forma de *hermana gemela,* como en el cuadro *Las hermanas* de Gerstl (1905) o en los hermanos protagonistas de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

La multiplicación del sujeto

De la duplicación del sujeto puede pasarse con rapidez a su multiplicación. Cuando en 1931 Wittgenstein escribió sus *Observaciones a «La Rama Dorada» de Frazer* se preguntó por qué historias siniestras muy lejanas —como quemar festivamente a un hombre— pueden conmocionarnos profundamente. Una de sus conclusiones reside en que enlazan con alguna inclinación dentro de nosotros mismos. Comprendemos lo profundo y lo siniestro no sólo porque entendemos una determinada conducta, sino porque a través de ella nos reconocemos en «todas las cosas extrañas que he oído, he visto o veo en otros y en mí»[42]. Así, pues, *ese otro salvaje también puedo serlo yo.* Somos capaces de cualquier cosa. Puedo reconocerme en los personajes más abominables, en el criminal, en el sinvergüenza, en el loco. Puedo renunciar a mi identidad y dejarme arrastrar en el fluido amorfo de la masa. El hombre, decía Musil, es un ser *moldeable* y es capaz de todo. Cuando Gerstl pinta su *Autorretrato riendo* (1907) en el que se pinta como un demente, plasma esta constatación. Y puedo reírme satisfecho de mi propia monstruosidad. Somos capaces de todo, y también de lo más abominable. En 1912 Kubin pinta una acuarela titulada *Carnicería humana.* En una mesa se trocean cadáveres humanos, alguien ordena colgar de un gancho cuerpos de hombre mutilados. Somos capaces de todo y el perfeccionamiento técnico de nuestros instrumentos mortíferos, *multiplica nuestras capacidades de destrucción.* La Primera Guerra Mundial supuso la experimentación de las capacidades mortíferas de nuevas armas. Los cuerpos se desintegraron por la acción de los «obuses de fragmentación»[43]. La cosificación que Kraus había diagnosticado como potencia en aumento aplicaba en la guerra la *inversión* que ya se daba en otros terrenos: el hombre se convertía en accesorio de la técnica. Los soldados, escribió Musil, se convertían «en una *masa* que nos arrastraba hacia delante y hacia atrás, y con la que cumplía-

[40] *Spa., 99.*
[41] *Spa., 105.*
[42] *Wrf., 87.*
[43] *Kk., 148.*



mos órdenes cuyo sentido nos era impenetrable»[44]. «Lo que se llamaba *cultura* europea se había rasgado de repente»[45]. Duplicación, multiplicación, masificación, fragmentación, aniquilación. La guerra mostraba brutalmente el imperio de la *cantidad* que Simmel, Kraus o Musil comprendieron como característico de la modernidad. De ahí que Kraus pudiera hacer la equiparación del transporte metropolitano con el que conducía a los soldados al campo de batalla. El «montón de miseria y mierda»[46] que ya se apretujaba en los tranvías se convertía en un «montón de ganado humano (...) entre los barrotes de un transporte al matadero»[47].

El imperio del mundo administrado se hace cada día más universal. Roth sólo ve una solución: huir. Huir a la periferia, y renunciar a la identidad. Aceptar la pluralidad como mecanismo de escapatoria. Uno de sus personajes, Nikolai Brandeis, se pregunta: «¿Cuántos eres?, ¿eres uno? No, no se era uno. Cada hombre era diez, veinte, cien (...). Alguno moría de no haber experimentado nada y haber sido durante toda su vida uno solo»[48]. Él quería tener experiencias personales, no prefabricadas. Pero la solución de Roth es siempre individual y marginal: huir, convertirse en mendigo.

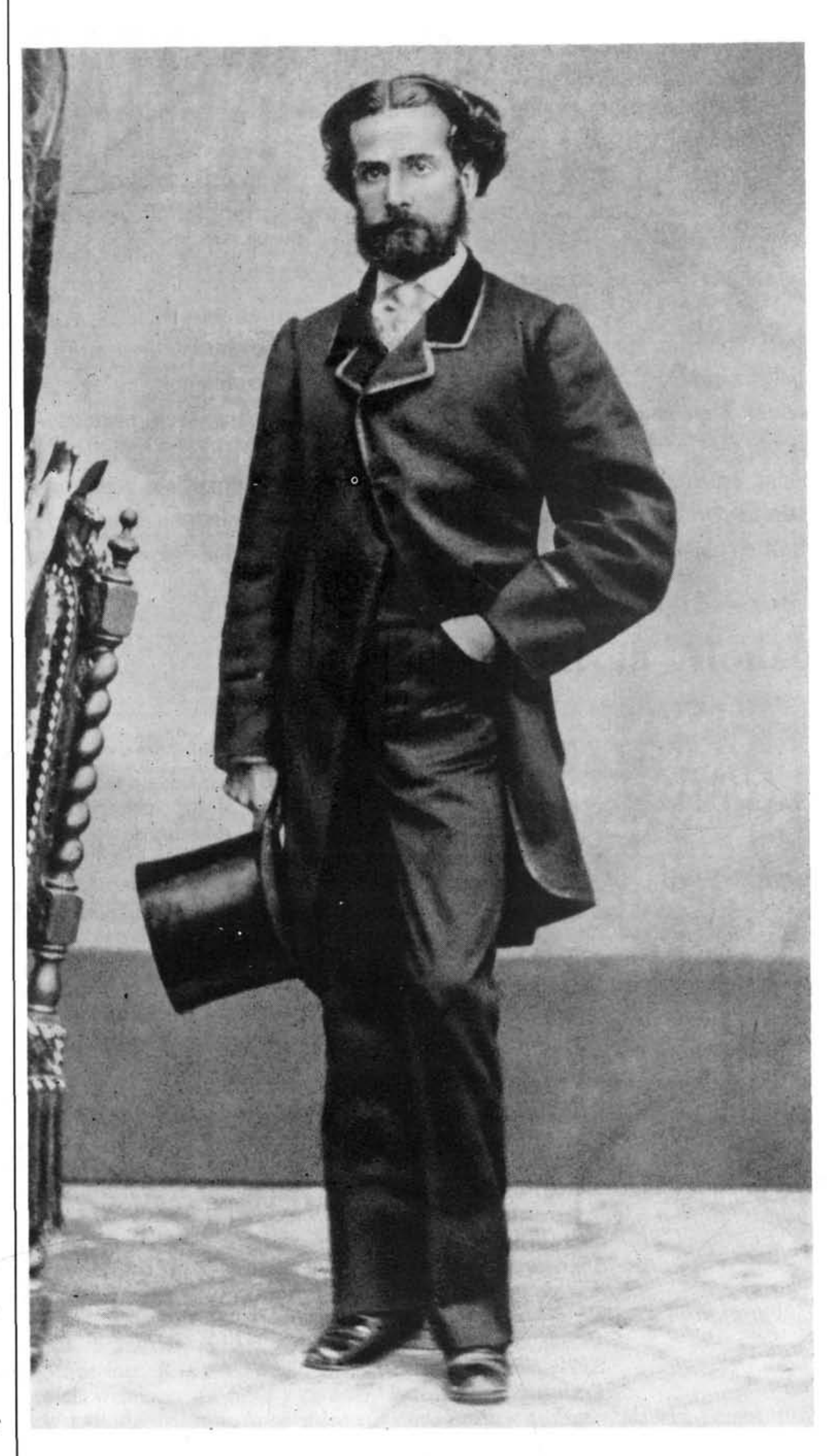
Rafael García Alonso

Bibliografía

Barj. Barjau, E. *Rilke*, Barcelona, Barcanova, 1981.
Ch. Hofmannsthal, H. *Carta de Lord Chandos.* Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.
Ds. Roth, J. *A diestra y siniestra,* Barcelona, Anagrama, 1982.
Fenka. Salomé, L. A. *Fenitschka,* Barcelona, Icaria, 1987.
Ff. Roth, J. *Fuga sin fin,* Barcelona, Icaria, 1979.
Fmc. Freud, S. *El malestar en la cultura,* Madrid, Alianza Editorial, 1982.
Hof. Hofmannsthal, H. *El libro de los amigos,* Madrid, Cátedra, 1991.
Hp. Hierro Pescador, J. *Principios de filosofía del lenguaje,* Madrid, Alianza, 1986.
Jo. Roth, J. *Job,* Barcelona, Bruguera, 1981.
Kcp. Kraus, K. *Contra los periodistas y otros contras,* Madrid, Taurus, 1981.
Kk. Kraus, K. *Escritos,* Madrid, Visor, 1990.
Kub. Kubin, A. *La otra parte,* Madrid, Siruela, 1988.
Ls. Salomé, L. A. *Aprendiendo con Freud,* Barcelona, Laertes, 1984.
Mar. Marlow, T. *Schiele,* Madrid, Libsa, 1990.
Mr. Roth, J. *La Marcha Radetzky,* Barcelona, Bruguera, 1981.
Mu. Musil, R. *El hombre sin atributos,* Barcelona, Seix Barral. Cuatro volúmenes, 1969, 1970, 1973 y 1982.
Mue. Musil, R. *Ensayos y conferencias,* Visor, Madrid, 1992.
Pm. Roth, J. *El profeta mudo,* Barcelona, Montesinos, 1982.
Sav. Simmel, G. *Sobre la aventura,* Barcelona, Península, 1988.
Smaa. Schopenhauer, A. *El amor, las mujeres y la muerte,* México D.F., Novaro, 1973.
Spa. Schnitzler. *Partida al amanecer,* Barcelona, Sirmio, 1992.
St. Steiner, R. *Egon Schiele,* Benedikt Taschen, Köln, 1992.
Wei. Weininger, O. *Sexo y carácter,* Barcelona, Península, 1985.
Wrf. Wittgenstein, L. *Notas sobre «La rama de oro» de Frazer,* Madrid, Tecnos, 1992.

[44] *Mue., 258.*
[45] *Mue., 256.*
[46] *Kk., 139.*
[47] *Kk., 147.*
[48] *Ds., 96.*

NOTAS



Gustavo Adolfo Bécquer



Bécquer y Martí

El contraste entre la fuerza de la inspiración y la insuficiencia del lenguaje

Tal es la inspiración
G. A. Bécquer

Los primeros pasos en el proceso de la creación poética, relativos a la acción casi mecánica del mundo de los sentidos, no son excesivamente problemáticos. Sin embargo, en el momento de materializar la inspiración con palabras, se debe salvar un escollo en el que no hay posibilidad de milagro. La inspiración y el genio poéticos se presentan como potencias suprarracionales en completa armonía con los cauces epistemológicos racionales, revistiendo al momento cumbre —el paso de la mente al exterior— de una expectación considerable. Poesía no es sólo lo que recibimos en forma de lenguaje, sino todo lo anterior más el resultado final. Los poetas contemplativos, sentidores, como Bécquer y Martí, se diferencian de los poetas mediocres en conceder más importancia al fenómeno interior[1] que al exterior, haciendo esto compatible con el creciente cuidado de la forma. No iba muy descaminado Clinkscales cuando centraba la huella de Bécquer en Martí, entre otras cosas, «in his effort to free the Idea from restrictions of Form»[2], liberar esa idea tan elaborada y tan genial a la vez, del yugo de la palabra, que resta eficacia comunicativa a lo que el poeta ha creado dentro de sí. Se trata, pues, del creciente apoyo en la subjetividad del autor, base de la nueva concepción del arte.

El punto de partida, en esta fase de la creación, es la enorme atracción que padecen las ideas, las imágenes, el contenido de lo inspirado, hacia la solución formal. Por eso existe la poesía. El poeta-centro, si se sintiese pleno con la contemplación de los hijos de su fantasía, no escribiría en absoluto. Y esa necesidad del artista es excusada asegurando que son las ideas quienes luchan por salir al exterior. Bécquer consideró necesario ex-

[1] *El siguiente testimonio de Martí habla por sí solo: «Hay que vindicar: poesía es esencia. La forma le añade, mas no podría construirla: —como añade apariencia agradable un hombre limpio de alma, andar limpio de cuerpo», en* Obras Completas, *La Habana, Trópico, 1936-1953, t. LXII, págs. 113-114. Y Bécquer concreta esa esencia de lo poético en realidades que no son la forma: «¡Dulces palabras que brotáis del corazón (...) ¡Murmullos extraños (...) ¡Gemidos del viento (...) ¡Imágenes confusas (...) ¡Febriles exaltaciones (...) ¡Vosotros sois la poesía...!» en «Cartas literarias a una mujer», III, en* Rimas, *Madrid, Castalia, 1976, pág. 237.*

[2] *Clinkscales, Orline,* Bécquer in Mexico, Central America and the Caribbean Countries, *Madrid, Ed. Hispanonorteamericana, 1970, pág. 69.*

plicar este punto al inicio de sus rimas. La «Introducción sinfónica» es toda una justificación, que da sentido completo a la atrevida exteriorización de sus intimidades. He aquí las primeras líneas:

Por los temerosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poder presentarse decentes en la escena del mundo.

Y un poco más adelante:

El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones, apretadas ya, como las raquíticas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia, disputándose los átomos de la memoria, como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo[3].

Esas ansias por salir al exterior están también expresadas poéticamente en varias rimas, con imágenes fuertes como la del

... huracán que empuja
las olas en tropel

o la del

... volcán que sordo
anuncia que va a arder

es decir, la inspiración fogosa que necesita una vía de escape. En la rima VII, igualmente, las notas que duermen en las cuerdas del arpa se encuentran

esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas[4]

anhelando que el genio dormido comience a poner en marcha el proceso que ha de terminar necesariamente en la exteriorización.

Esa misma atracción existe en Martí: «Cada día, de tanta imagen que viene a azotarme las sienes, y a pasearse, como buscando forma, ante mis ojos...»[5] escribe en el prólogo a *Flores del destierro*, y en los cuadernos de apuntes anota:

¡Cómo persigue la imagen poética! ¡Cómo acaricia el oído! ¡Cómo solicita que se le dé forma! ¡Con qué generosa inquietud le brinda a que se la aproveche...[6]

Cualquier tipo de idea o sentimiento profundos exigen la afloración. La primera composición de los *Versos sencillos* es una buena muestra de ello:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma

[3] *Bécquer, Gustavo A., «Introducción sinfónica», en* Rimas..., *pág. 81 y pág. 82 respectivamente.*

[4] *Bécquer, Gustavo A.,* Rimas..., *pág. 110.*

[5] *Martí, José,* Obras Completas, *La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, 2.ª ed., t. XVI, pág. 237.*

[6] *Martí, José,* Obras Completas, *La Habana, Trópico, 1936-1953, t. LXII, pág. 94.*



y en alguno de los poemas que le siguen expone la necesidad en forma de imágenes y símbolos relacionados con la poesía:

> Mi verso es como un puñal
> Que por el puño echa flor:
> Mi verso es un surtidor
> Que da un agua de coral[7].

Las dos imágenes esculpidas evocan una sensación de desbordamiento, la misma que se produce cuando el interior del hombre está sobrecargado de ideas o sentimientos que pujan por encontrar un receptáculo externo. Aceptando este punto de partida, en el proceso se dan cuatro características —del mismo modo en Bécquer y en Martí— que definen la relación contenido/forma, o bien idea/lenguaje. Éstas son:

1.— La gran acumulación de ideas en torno a la mente del poeta.

2.— La pérdida de algunas o de muchas de ellas en el camino hacia la forma poética definitiva.

3.— La primacía de la idea sobre la forma.

4.— La insuficiencia del lenguaje.

1 y 2.— En líneas generales, el poeta inspirado y genial es bien asesorado por sus musas. La dificultad estriba en dar cauce a todo lo que asoma en las interioridades del artista ya que, o bien los pensamientos son más rápidos que la palabra, o bien no se encuentra la forma adecuada. En la «Introducción sinfónica» de Bécquer, verdadera obra maestra de la prosa poética en lengua española, se le da un fundamento sólido a tal aserto:

> Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.

> Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña (...), sin encontrar fuerzas bastantes para salir a la superficie y convertirse al beso del sol en flores y frutos. (Vid. nt. 3. Se trata de la continuación del primer párrafo, pág. 81.)

Todo apunta en Bécquer a que el verdadero arte es el que se crea bajo estas condiciones. En la distinción entre los dos tipos de poesía, el poeta sevillano se esfuerza por dar amplitud al contenido del segundo tipo, que es la poesía de los poetas: «despierta (...) las mil ideas (...); carece de medida absoluta: adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona (...); es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando (...). Cuando se acaba (...), se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre»[8].

[7] *Martí, José, O.C., t. XVI, pág. 63 y pág. 72 respectivamente. Mientras no se especifique otra cosa, las citas de las obras completas serán sacadas de la edición de La Habana, 1975 (Ed. Ciencias Sociales).*

[8] *Bécquer, Gustavo A., Prólogo a* La Soledad, *en* Rimas..., *pág. 187.*

Y en la segunda de las «Cartas literarias a una mujer», basándose en su experiencia personal, eleva la dificultad hasta el nivel de los más altos poetas:

un mundo de ideas confusas y sin nombre se elevaron en tropel en mi cerebro, y pasaron volteando alrededor de mi frente como una fantástica ronda de visiones quiméricas.

Un vértigo nubló mis ojos.

¡Escribir! ¡Oh! Si yo pudiera haber escrito entonces, no me cambiaría por el primer poeta del mundo.

Mas... entonces lo pensé, y ahora lo digo. Si yo siento lo que siento para hacer lo que hago, ¿qué gigante océano de luz y de inspiración no se agotaría en la mente de esos hombres que han escrito lo que a todos nos admira?

y, seguidamente, se rinde ante tal evidencia, con resignación, dispuesto a llegar hasta donde pueda en su tarea formalizadora, sabiendo que muchos de los pensamientos van a perderse de modo irreversible:

Sin embargo, yo procuraré apuntar, como de pasada, alguna de las mil ideas que me agitaron durante aquel sueño magnífico...[9]

aunque, en ocasiones —como en algún pasaje de la «Introducción sinfónica»— se rebela y prefiere dejar de ser inspirado a dejar morir sus inspiraciones; y vuelve a utilizar el símbolo del arpa con sus notas:

No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión, pidiéndome con gestos y contorsiones que os saque a la vida de la realidad del limbo en que vivís, semejantes a fantasmas sin consistencia. No quiero que al romperse este arpa vieja y cascada ya, se pierdan a la vez que el instrumento las ignoradas notas que contenía[10].

Martí, en el prólogo ya citado a *Flores del destierro*, contiene sistemáticamente las ideas de aglomeración y desaprovechamiento, valiéndose además, al estilo de Bécquer, del símbolo relativo al arpa, si bien con unas derivaciones y complejidades a las que el andaluz no llega:

Cada día, de tanta imagen que viene a azotarme las sienes, y a pasearse, como buscando forma, ante mis ojos, pudiera hacer un tomo como éste, ¡pero el buey no ara con el arpa de David, que haría sonora la tierra, sino con el arado, que no es lira! ¡Y se van las imágenes, llorosas y torvas, desvanecidas como el humo: y yo me quedo, congojoso y triste, como quien ha faltado a su deber o no ha hecho bien los honores de la visita a una dama benévola y hermosa: y a mis solas, y donde nadie lo sospeche, y sin lágrimas, lloro. (Vid. nt. 5.)

3.— Balbín estudió a fondo la relación entre la forma y el contenido en la obra poética de Bécquer, y llegó a la conclusión de que en el poeta andaluz se da una «primacía del acto poético sobre el signo poemático»[11], no sólo de la teoría poética, sino como lección aprendida y asimilada a lo largo del caminar literario:

[9] *Bécquer, Gustavo A., «Cartas literarias... II», pág. 232 y pág. 233 respectivamente.*

[10] *Bécquer, Gustavo A., «Introducción sinfónica...», pág. 83. En las cartas* Desde mi celda *hay también abundantes ejemplos que, por no ser exhaustivos, vamos a obviar. Valgan como botón de muestra los más significativos: «En aquel punto en que todas aquellas viejas locuras de mi imaginación salieron en tropel de los desvanes de la cabeza...» (ed. de Madrid, Castalia, 1985, pág. 124. Véase la idea de ebullición y lucha por ser extraídas); «No pueden ustedes figurarse el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido...»* (ed. cit., *pág. 135), etc.*

[11] *Balbín, Rafael de,* Poética becqueriana, *Madrid, Prensa Española, 1969, pág. 10.*

Este principio de primacía del acto poético sobre el signo poemático, no es en Gustavo una especulación gratuita y desarraigada de su obra de poeta. En este tiempo cardinal que comprende desde el otoño de 1859 al invierno de 1861, los poemas becquerianos que pueden fecharse entonces, adquieren caracteres estilísticos propios y definitivos. El vocabulario se hace más sencillo y concreto; la copiosa abundancia de cultismos usados —como herencia neoclásica— hacia 1855, desaparece para borrar todo vestigio de una lengua poética independiente y artificiosa, y antepuesta al acto poético con valor de signo poemático autónomo y prevalente[12].

En las obras de Martí hay muchísimas declaraciones al respecto, con una consciencia más agudizada que en Bécquer, puesto que a los presupuestos ideológicos de época, confluye en el cubano la lucha contra el creciente preciosismo y el uso del estilo en sí mismo considerado, sin tener en cuenta valoraciones conceptuales. Los textos de Martí son, a menudo, tajantes, como éste:

¡Qué ridícula cosa, un pensamiento enano con manto de rey, o vestidura de gigante! va el ruin pensamiento como ahogado, y llama la atención, y muere poco a poco. La forma, que no es más que el traje, ha de ajustar al pensamiento, que ha de tener siempre cuerpo. Y como ajusta la buena ropa: para realzar el cuerpo y no para sofocarlo o desfigurarlo. (...) La belleza de la frase ha de venir de la propiedad y nitidez del pensamiento en ella envuelto. (...) Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él[13].

La importancia del pensamiento es tal, que en ocasiones le lleva a exageraciones de esta índole:

El pensamiento de un acto produce en los músculos el mismo estremecimiento que el acto mismo[14].

4.— El lenguaje, por tanto, se nos ha convertido en la cenicienta del proceso creador. Ello no obsta, sin embargo, para que en su práctica escrituraria, los dos autores hayan abierto nuevos caminos en la lengua española. Ellos fueron los primeros en hacer compatible el progreso en la forma con la creencia en lo inefable, en explotar la posibilidades del lenguaje a sabiendas de las limitaciones de éste con respecto al pensamiento. La perfección imposible[15] de Bécquer al intentar definir la poesía suscita la idea de inefabilidad. En una narración donde Bécquer mantiene un tono muy sublime, titulada «Las hojas secas», concluye:

Y yo pensé entonces algo que no puedo recordar, y que, aunque lo recordase, no encontraría palabras para decirlo[16]

aunque las palabras más famosas y exactas en este sentido se encuentran al comienzo de la rima V:

Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,

[12] *Balbín, Rafael de,* Poética becqueriana..., *pág. 12.*

[13] *Martí, José, O.C., t. XXIII, págs. 295-296. Otros testimonios que privilegian el papel del pensamiento en relación con la forma se encuentran dispersos a lo largo de la ingente obra martiana. He aquí algunos de ellos: en el mismo artículo citado de* La Opinión Nacional, *arremete contra aquellos que vienen «dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar» (pág. 296); «la originalidad del lenguaje ha de venir de la originalidad de la idea» (O.C., t. XII, pág. 505); aplaude en otro lugar «la determinación de subordinar el lenguaje al concepto» (O.C., t. V, pág. 128); «La perfección de la forma se consigue casi siempre a costa de la perfección de la idea» (O.C., La Habana, Lex, 1946, t. II, pág. 452); «La dote suprema en el arte de escribir es la de ajustar la forma al pensamiento» (O.C., Lex, t. II, pág. 89), etc.*

[14] *Martí, José, O.C., Trópico, t. LXII, pág. 93.*

[15] *Bécquer, Gustavo A., «Cartas literarias... III, pág. 236: «Sí. Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible».*

[16] *Bécquer, Gustavo, «Tres fechas»,* Obras, *Madrid, Librería de Fernando Fé, 1904, 5.ª ed. t. II, pág. 165.*

yo vivo con la vida
sin formas de la idea[17].

La vida de la idea, sin formas, es la que más auténticamente define la actividad interior del poeta, si bien su esencia (recordemos la afirmación de que poesía es esencia) es indefinible. Con Bécquer se abre, por este sendero, una línea de escritores conscientes de que su tarea es bregar constantemente con lo inefable, pues el lenguaje resulta insuficiente. El sevillano alude en muchas ocasiones a esa dificultad:

Todas esas revoluciones, todas esas circunstancias especiales, hubieran podido únicamente dar por resultado un edificio tan original, tan lleno de contrastes, de poesía y de recuerdos, como el que aquella tarde se ofreció a mi vista y hoy he ensayado, aunque en vano, describir con palabras[18].

A veces combina el tópico de la imposibilidad de recordar todo lo pensado con la insuficiencia del lenguaje, haciendo así más perentoria, a la vez que meritoria, su labor de escritor: «Todas estas cosas veía yo: y muchas más de esas que después de pensadas no pueden recordarse; de esas tan inmateriales que es imposible encerrar en el círculo estrecho de la palabra...»[19]. La palabra como círculo que aprisiona la idea y la mantiene encerrada es un recurso utilizado por Bécquer en varios lugares de su obra en prosa. En la segunda de las «Cartas literarias a una mujer», después de haber relatado una experiencia personal en la que se unían el tópico de la gran cantidad de ideas y la separación temporal entre lo sentido y lo escrito, declara:

Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto... (Vid. nt. 9. Es la continuación de la primera cita.)

Y, un poco más adelante, en la misma carta:

¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?

Imposible[20].

La misma idea, exacta, late en los versos con que Bécquer abre su libro de rimas:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,

[17] *Bécquer, Gustavo A.,* Rimas..., *pág. 106. El verdadero poeta es, sin duda, el que siente esos deseos de vivir con las ideas sin forma. En «El rayo de luna», afirma categóricamente: «porque Manrique era poeta; tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos». (En* Leyendas, apólogos y otros relatos, *Barcelona, Labor, 1974, pág. 186, ed. de Rubén Benítez).*

[18] *Bécquer, Gustavo A., «Tres fechas»,* Obras..., *pág. 245.*

[19] *Bécquer, Gustavo A., «Tres fechas»,* Obras..., *pág. 247.*

[20] *Bécquer, Gustavo A., «Cartas literarias... II», pág. 233. Jorge Guillén hace un acopio bastante completo de las citas que hay en las obras de Bécquer en torno a esta cuestión, en* Lenguaje y poesía, *Madrid, Alianza Editorial, 1972, 2.ª ed, págs. 130 y ss.*



con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar: que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh, hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas[21].

La posición de esta rima al principio del libro y justo después de la «Introducción sinfónica» no es gratuita. Supone una insistencia casi abrumadora en un tema que, en principio, había quedado claro páginas antes:

Conmigo van, destinados a morir conmigo, sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de la media noche, que a la mañana no puede recordarse. En algunas ocasiones, y ante esta idea terrible, se subleva en ellos el instinto de la vida, y agitándose en ¿terrible?, aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por dónde salir a la luz, de las tinieblas en que viven. Pero, ¡ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos!

Y concluye, a modo de último recurso, que nada consigue:

¡Anda, pues! andad y vivid con la única vida que puedo daros. Mi inteligencia os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables. Os vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez. Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas, en las que os pudiérais envolver con orgullo, como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. ¡Mas es imposible![22]

Quizá lo que más impresiona de todas estas citas, aparte del gran parecido que hay entre ellas y los calcos que se producen de unas a otras, es la ingente cantidad de alusiones al tema. Hemos recorrido todas las obras de Bécquer (rimas, leyendas, narraciones, cartas, prólogos...) y cabría seguir extrayendo testimonios de otras leyendas, de las cartas *Desde mi celda*, artículos, relatos, etc., donde Bécquer tiene la necesidad de mostrar que se siente incapaz de acometer la empresa de escribir algo... a pesar de que luego lo escriba. En efecto, al final siempre acaba escribiendo. En un momento dado, ante el espectáculo que le ofrece la plaza del Mercado en Tarazona, asegura que no habría palabras para describirlo, pero el hecho es que se pone manos a la obra, y no de cualquier manera, sino minuciosamente. En primer lugar, parece iniciar la narración desde la derrota previa: «¿Cómo podrá llegar mi pluma sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente...»[23]. Por ello, cuando todavía no ha comenzado a describir, y ya se ha excusado suficientemente, avisa: «Renuncio, pues, a describir el panorama del mercado con sus extensos soportales...» (vid. nt. anterior, pág. 147). A partir de este momento (nótese que ya ha empezado la tarea descriptiva) no hace otra cosa que repasar escrupulosamente cada

[21] *Bécquer, Gustavo A.,* Rimas..., *pág. 99.*

[22] *Bécquer, Gustavo A.,* Rimas..., *págs. 81-82 y págs. 82-83 respectivamente.*

[23] *Bécquer, Gustavo, A.,* Desde mi celda..., *pág. 146. Es concretamente el comienzo de la carta V.*

uno de los detalles de la plaza: los arcos, las rejas, las hileras de casuquillas, el templo, el palacio, el escudo, el retablo, el tronco de vid, etc. Todo esto resultaría sorprendente e incongruente si no tuviéramos en cuenta la intención escondida que asoma en la base de sus planteamientos ideológicos: Bécquer necesita, una vez más, obtener para su actividad artística una atención por parte de la sociedad que se le va negando paulatinamente, e intenta inconscientemente salvaguardarla a costa de una actitud que puede pecar de teatral. Además, constituye éste un recurso eficaz para mantener la tensión del lector ante la obra y el interés hacia lo poético y hacia el mismo poeta. La posición céntrica y privilegiada del autor, como al margen de la sociedad, de nada serviría si de tan cierta, produjera realmente la separación e incomunicación entre el autor y la sociedad. Por eso, se ha de mantener el *status quo* de originalidad, distanciamiento, unicidad, etc., sin perder el nexo de unión con la sociedad que es quien, en definitiva, va a sustentar y perpetuar esa figura, pues es la que compra los libros, los lee, los critica y otorga un puesto determinado para ese oficio dentro del organigrama general de la estructura social. Cuando pasamos de lo poético a lo periodístico, la necesidad de hacerse social dentro de su asocialidad es mucho más patente. Véase, en el comienzo de la segunda carta *Desde mi celda,* cómo los tópicos de la gran cantidad de ideas y de la dificultad en la expresión se presentan sin tapujos, con una actitud mucho más teatral, difuminada por una fina ironía. La cita es un poco larga, pero merece la pena:

> Queridos amigos: Si me vieran ustedes en algunas ocasiones con la pluma en la mano y el papel delante, buscando un asunto cualquiera para emborronar catorce o quince cuartillas, tendrían lástima de mí. Gracias a Dios que no tengo la perniciosa cuanto fea costumbre de morderme las uñas en casos de esterilidad, pues hasta tal punto me encuentro apurado e irresoluto en estos trances, que ya sería cosa de haberme comido la primera falange de los dedos. Y no es precisamente porque se hayan agotado de tal modo mis ideas que, registrando en el fondo de la imaginación, en donde andan enmarañadas e indecisas, no pudiese topar con alguna y traerla, a ser preciso, por la oreja, como dómine de lugar a muchacho travieso. Pero no basta tener una idea; es necesario despojarla de su extraña manera de ser, vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla, en fin, a propósito para el paladar de los lectores de un periódico, político por añadidura. Y aquí está lo espinoso del caso, aquí la gran dificultad[24].

Quede bien claro que sólo hay una posición excesivamente interesada en algunos escritos periodísticos. En el resto de sus obras, de tipo intimista, coexisten la necesidad de dar a conocer la verdadera identidad del escritor con una recta, apasionada y problemática angustia a causa de la dificultad que entraña el mundo de la expresión. Y junto a ello, los presupuestos puramente estéticos. Bécquer cree en lo inefable aunque a veces se aproveche de ello.

[24] *Bécquer, Gustavo A.,* Desde mi celda..., *pág. 105.*



Las expresiones martianas de la insuficiencia del lenguaje son bien parecidas a las de Bécquer, y sus propósitos coinciden en ofrecer al lector la verdadera lucha del poeta contra su mundo interior y en descargar en el escrito teórico toda la tensión que crea el dicho conflicto. Martí también cree en lo inefable y padece angustia para presentarlo adecuadamente. La aguda sensibilidad de Cintio Vitier captó lo siguiente acerca de una de las grandes obras de Martí: «en los *Versos libres* lo vemos a veces —y es cuando más secretamente nos apasiona— luchar a brazo partido con la expresión, hacer saltar en astillas y lajas de luz las palabras, como si un sentido inabarcable, como si un hambre de lo inaudito, de la mística ventura de la posesión poética, lo encendiera y devorara[25]. O como dijo José Olivio Jiménez: «el lenguaje mismo era para Martí uno de esos quehaceres limitados e incompletos...»[26] porque la capacidad comunicativa del lenguaje es la más lenta de las potencialidades humanas. Como en Bécquer, la imposibilidad de escribir todo lo que conoce, hace desmerecer a la expresión:

> Como yo escribo lo que veo y lo veo todo con sus adjuntos, antecedentes y ramazones, cuanto escribo resulta fácilmente enmarañado y confuso[27].

Y, más aún, tratándose de lo inefable o lo sublime:

> «La imagen poética» sabe que tomar forma humana es quedar muerta, por lo ruin de la lengua de los hombres para expresar estas cosas supremas (vid. nt. 6).

Cuando, por fin, se ha estampado sobre el papel la creación concebida espiritualmente, la angustia se reproduce al establecer una comparación entre el objeto antes y después de su concreción material. Es lo que le ocurrió a Martí al contemplar el *tropel de mariposas* que pasaba por su frente, como *una visita de rayos de sol.* Al verlas puestas en el papel, exclama con *¡ay!* doloroso que *la luz era ida.*

Pero la imperfección de la forma traspasa en Martí no sólo el ámbito ideológico, como vimos en Bécquer, sino que afecta a todos los aspectos de la vida. He aquí otro rasgo más de su modernidad. Avizorar los tiempos de cambio suponía hacer globales los problemas particulares, encuadrarlos en unas coordenadas tempo-espaciales y desenterrar su sentido más profundo y colectivo. La imperfección de la lengua no es sino una pequeña muestra de un corolario de imperfecciones a nivel existencial. En el terreno de las relaciones humanas, la imperfección recorre el ámbito político (imperfección y esclavitud es, por ejemplo, lo que Cuba sufriría hasta ser independiente), el económico (el desproporcionado reparto de las riquezas), el social (la discriminación por motivos de clase, etnia, etc.) como han hecho notar, con cierta novedad, Schulman y Garfield:

> Desde *Ismaelillo,* Martí muestra en su poesía la estrecha relación entre la lucha constante contra la esclavitud política, económica y social del hombre y la autocrítica

[25] *Vitier, Cintio,* Temas martianos, *Río Piedras, Ed. Huracán, 1981, pág. 152.*

[26] *Jiménez, José O., «La ley del día y la pasión de la noche en la poesía de José Martí»,* Ínsula, *428-429 (1982), pág. 3.*

[27] *Martí, José, O.C., t. XX, pág. 116.*

del verso que refleja la perenne turbulencia indagadora de la perfección, temerosa de la muerte de la inspiración esclavizada por la palabra humana...[28]

Por último, la visión martiana de la imperfección también alcanza el nivel telúrico, y da con la explicación del sentido del hombre en esta vida. La imperfección de la lengua señala indirectamente la imperfección del hombre con respecto a algo que es más perfecto, puesto que es capaz de habitar en las interioridades epistemológicas y afectivas de la persona. Así:

> La imperfección de la lengua humana para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre es una prueba perfecta y absoluta de la necesidad de una existencia venidera[29].

Ángel Esteban-P. del Campo

[28] *Schulman, Iván A. y Garfield, Evelyn P.,* Las entrañas del vacío. Ensayo sobre la modernidad hispanoamericana. *México, Cuadernos Americanos, 1984, pág. 93.*

[29] *Cfr. García Marruz, Fina, «Los versos de Martí», en* Temas martianos..., *pág. 251. Consiste en un estudio extraído de una conferencia leída en el Lyceum de La Habana en abril de 1964. Para una bibliografía más completa sobre la insuficiencia del lenguaje en Bécquer y en Martí conviene consultar, aparte de los estudios citados en este capítulo, Ballón-A. José Carlos,* Anatomía cultural americana: Bécquer y Martí, *Madrid, Pliegos, 1986; Schulman, Iván A.,* Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal, *México, Colegio de México, 1968, 2.ª ed., págs. 71-73, 78, 79 y 92; Castagnino, Raúl H., «Motivaciones del llanto y de la muerte en la obra de Bécquer», en* Gustavo Adolfo Bécquer, *La Plata, 1971, pág. 67; Díaz, J.P.,* Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía, *Madrid, Gredos, 1971, 3.ª ed., págs. 348-352; López Estrada, F.,* Poética para un poeta, *Madrid, Gredos, 1972, págs. 100-102, 144 y ss. y 175 y ss.; King, Edmund L.,* Gustavo Adolfo Bécquer: From painter to poet, *México, Ed. Porrúa, 1953, págs. 21 y 30-31; Balbín, Rafael de,* Poética becqueriana..., *págs. 8-9; García-Viñó, M., «De la estética de Bécquer: dos afirmaciones y una metáfora»,*Revista de Ideas Estéticas, *27 (1969), págs. 310-311.*



La rebelión de las masas: ¿Un tema de actualidad?

He vuelto a leer la obra de Ortega. He vuelto a adentrarme por las páginas de uno de mis maestros de los años juveniles, que tanto me deslumbraba hace medio siglo, por la originalidad de su pensamiento, por sus brillantes interpretaciones de la Historia y de la vida y por su estilo diáfano con el que parecía que volvíamos a aprender lo mejor de la lengua castellana. Y he vuelto empezando por una de sus obras cimeras: *La rebelión de las masas.*

¿Qué pretende Ortega con su famoso ensayo? ¿Acaso constatar un fenómeno social de nuestro siglo? ¿Denunciarlo para combatirlo? ¿Buscar un remedio, en caso de que se tratara de una maligna enfermedad que estaba aquejando a la sociedad? Digamos, de entrada, que Ortega desarrolla su ensayo en dos partes y que sólo en la primera aborda el tema concreto de la rebelión de las masas, de lo que cabría deducir que su propósito va más allá. En efecto, en la segunda parte de su ensayo, Ortega se muestra obsesionado por otra cuestión: la aparente decadencia de Europa. Por lo tanto, dos temas distintos, aunque tuvieran sus conexiones; y dos temas que afectaban muy directamente a Ortega, en cuanto que se sabía un carácter egregio y en cuanto que se consideraba ciudadano de Europa.

Pongámonos en su tiempo, en aquellos años veinte en los que va gestando su famoso ensayo. ¿Qué es lo que está pasando en el mundo en esos momentos y, sobre todo, qué es lo que se cuece entonces en Europa? Lo primero que habría que recordar sería la época de la posguerra que sucedió a la Primera Guerra Mundial, que tan asolada había dejado a la Europa continental; una guerra y una posguerra que habían traído consigo el triunfo de la revolución bolchevique en Rusia y del fascismo en Italia. Por lo tanto, la instauración de dos regímenes autoritarios que desplazaban a sendos sistemas parlamentarios (uno, el ruso, ciertamente de muy corta vida).

Y a todo esto se referirá Ortega, si bien no aludirá al nazismo hitleriano, que entonces estaba lejos de parecer una verdadera amenaza; recuérdese que la toma del poder por Hitler fue en 1933, y que el ensayo de Ortega se gesta a lo largo de los años veinte. Pero lo hecho por Lenin y Mussolini era ya suficiente para provocar la reacción del pensador español, que más que nunca se mostrará como lo que auténticamente era: como un gran europeo.

Por lo tanto, dos temas desarrollados en el ensayo orteguiano: la rebelión de las masas y la debatida decadencia de Europa. Ambos afectan a la concepción de la vida que tenía Ortega, como hombre de su tiempo y como ciudadano de Europa. Al momento nos dará su diagnóstico del primer fenómeno social, tras la constatación de un hecho palmario: la irrupción de la masa en la escena, su protagonismo en todos los órdenes de la vida. Aquello que saltaba a la vista, que la gente lo inundaba todo: paseos, hoteles, playas, espectáculos. De forma que un nuevo problema surgía ante el espectador azorado: el problema de encontrar sitio.

Pero eso sería una situación más o menos fastidiosa, que había que aceptar. Lo que a Ortega producía verdadero rechazo era comprobar que el hombre-masa, el hombre vulgar —que por ello no era en absoluto criticable— quisiese imponer su criterio de vista sobre cualquier tema, por muy elevado que fuese, sin admitir ninguna clase de jerarquías intelectuales. Tropieza con que el tonto lo era por todas partes, sin resquicio alguno (aquello de que el tonto era «vitalicio y sin poros») y recuerda la frase de Anatole France: el necio era peor que el malvado, porque el malvado descansaba algunas veces y el necio jamás. Aquí aflora el carácter egregio de Ortega, seguro de su valía, rechazando todo lo que supusiese mediocridad: «Como esos insectos que no hay manera de extraer fuera del orificio en que habitan, no hay modo de desalojar al tonto de su tontería, llevarle de paseo un rato más allá de su ceguera y obligarle a que contraste su torpe visión habitual con otros modos de ver más sutiles».

En suma, Ortega desprecia la vulgaridad y eso no nos sorprende; no podía ser de otro modo. Pero también parece despreciar al hombre vulgar, y eso tiene ya otra connotación, pues creerse por encima de los demás conduce con frecuencia a la soberbia, lo cual no deja de tener sus peligros, incluso el del parentesco con el racismo, puesto que te lleva a considerarte mejor que los demás, lo que está a un paso de creerte con más derechos que los demás. Digamos, en seguida, que Ortega se salva de ese peligro apelando a sus deberes, no a sus derechos. Su evidente superioridad le obliga a exigirse al máximo a sí mismo. *Noblesse oblige,* será su máxima, y eso le engrandece a nuestros ojos. «Para mí —nos declara—, nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia.



De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte que, estáticamente, se recluye en sí misma, condenada a perpetua inmanencia...».

De esa rebelión de las masas, de ese triunfo del hombre vulgar podía sobrevenir una nueva etapa en la historia de la Humanidad, algo grandioso y jamás conocido hasta entonces por el hombre; pero también podía ser el anuncio de una trágica involución. Ortega sabe muy bien que era una pura utopía pensar en el progreso invencible e irreversible; sabe muy bien que en cualquier esquina de los tiempos pueden acechar la regresión, el retroceso, la vuelta a la barbarie, el primitivismo.

Es en ese momento cuando se encara con la degradación política que está observando en Europa. Proclama que democracia y técnica son dos logros magníficos que nos había legado el siglo XIX. Y observa, y denuncia, cómo se había producido la regresión a manos del fascismo y del bolchevismo. Aunque se combatieran entre sí y se declarasen mortales enemigos —lo cual podía engañar a los menos avisados—, Ortega les da su parentesco verdadero, los une sin titubeo alguno como dos involuciones del mismo signo, el retroceso a la barbarie: «Por esto son —nos dice— *bolchevismo y fascismo* los dos intentos "nuevos" de política que en Europa y sus aledaños se están haciendo, dos claros ejemplos de regresión sustancial». Y ello, ¿por qué? Por su desconocimiento de la historia, por revolverse los dos contra ese legado precioso del siglo XIX, la democracia liberal, como movimientos políticos hechos por gente vulgar sin memoria histórica. Porque aunque fuera evidente que convenía superar al liberalismo decimonónico, eso no quería decir que fuera necesario destruirlo, sino tan sólo que era preciso mejorarlo. Y afirma tajantemente: «Europa necesita conservar su esencial liberalismo. Ésta es la condición para superarlo».

Pero en el ensayo de Ortega no encontramos sólo su rechazo de la vida vulgar que preconizaba el hombre-masa o una denuncia de los movimientos totalitarios que habían saltado a la palestra en aquellos años veinte, fuera el bolchevismo, fuera el fascismo, sino algo a mi entender más importante: su fe en Europa, su entusiasmo por una Europa liberal que fuera capaz de superar los añejos provincianismos nacionales. O lo que es lo mismo: Ortega propugna la necesaria constitución de los Estados Unidos europeos, única forma de que Europa recobrase la competitividad en la producción de bienes —económicos o culturales— frente al resto del mundo. «A mi juicio —afirma—, la sensación de menoscabo, de impotencia que abruma innegablemente estos años a la vitalidad europea, se nutre de esa desproporción entre el tamaño de la potencialidad europea actual y el formato de la organización política en que tiene que actuar». Y más adelante añade: «Todo buen intelectual de Alemania, Inglaterra o Francia se siente hoy aho-

gado en los límites de su nación, siente su nacionalidad como una limitación absoluta».

En suma, Europa estaba abocada a buscar una nueva forma política que la salvase de la ruina que le amenazaba. El nacionalismo, que fue su invento en la Edad Moderna, podía volverse contra ella. De forma que la alternativa para él era clara: o Europa era capaz de liberarse de las trabas nacionalistas del pasado o quedaría para siempre apresado por ellas y en trance de periclitar, o de quedar rezagada frente al resto del mundo, fuera el dirigido por América, fuera el dirigido por Rusia.

Éste es, a grandes rasgos, el contenido del famoso ensayo de Ortega. La pregunta, nuestra pregunta ahora no puede ser otra: ¿qué hay de vigencia en el alegato orteguiano? Dejando aparte sus disquisiciones sobre la misma rebelión de las masas y sus brillantes observaciones sobre algunas de las paradójicas situaciones que saltaban ante su vista (en especial, la del sabio-ignorante, esto es, el aumento del tipo de hombres que siendo especialistas excelentes en un campo muy pequeño del saber, lo ignoran todo o casi todo del resto, distando por tanto mucho de poder ser tenidos como hombres cultos; son, pues, sabios-ignorantes), algo queda en pie, y algo de suma importancia: su defensa de la unidad política de Europa. Justamente por ello Ortega ha de ser tenido como uno de los forjadores de esa mentalidad europea que ahora nos domina a todos, o al menos, a la mayoría de los europeos. En ese sentido, no cabe duda de que Ortega se adelantó en más de medio siglo al resto de los europeos.

Ortega se alza ante nosotros, que ya avizoramos el siglo XXI, como uno de los más brillantes adalides de una Europa unida bajo el credo político de la democracia liberal. Todo un incentivo para construir un brillante futuro; ese futuro con el que él sólo pudo soñar.

Manuel Fernández Álvarez



Francisco Rivera: el ensayo y el fragmento

Sospecho que el nombre de Francisco Rivera no les dirá nada a muchos: fuera de su patria, este venezolano (Caracas, 1933) es conocido sólo en algunos círculos de la crítica hispanoamericana y del todo ignorado en España. Una de las razones por las que escribo este artículo es para lamentar ese hecho y tratar de llamar la atención de los buenos lectores y editores sobre una obra crítica que, por haber sido publicada en Venezuela —un país con una industria editorial básicamente doméstica—, es de difícil acceso. La otra razón, más importante, es la de señalar que Rivera pertenece a esa especie rara de críticos que no sólo interesa a los del oficio: un escritor con pensamiento original, informadísimo pero siempre sencillo y razonable, cuya buena prosa se entiende sin dificultad y que hace interesantes todos los temas que trata, por remotos o esotéricos que sean en principio. Es decir, un auténtico ensayista, si seguimos su propia definición de ese género.

Pese al gran Andrés Bello y otros pocos más en este siglo, Venezuela no es un país con una tradición crítica establecida y conocida. Eso hace más sorprendente (y necesaria) la presencia de Rivera en el movimiento intelectual y cultural de su país. Dentro de ese contexto sólo pueden hallársele algunas coincidencias de gusto y actitud con el poeta y crítico Guillermo Sucre, coetáneo suyo conocido sobre todo por un libro de gran difusión: *La máscara, la transparencia* (1975), repertorio crítico muy personal y penetrante sobre la poesía hispanoamericana contemporánea. Yo descubrí a Rivera hace cierto tiempo, a través de revistas y publicaciones de su país y de México, como *Vuelta,* donde ha colaborado frecuentemente. Lo leía sin estar seguro siquiera de su nacionalidad y trataba de encontrar, en algún lado, sus libros. Un día, de modo milagroso, cayó en mis manos un humilde tomito: *Inscripciones* (1981), que me produjo el placer del descubrimiento. Gracias a él me enteré de que, entre 1954 y 1963, se había formado y trabajado en el medio universitario norteamericano. Luego supe

que había traducido a Cavafis, Seferis y Pessoa; que era profesor de la Universidad Central de Venezuela. Aparte de *Inscripciones,* ha publicado varios volúmenes de ensayos, entre ellos *Ulises y el laberinto* (1983) y *Entre el silencio y la palabra* (1986). Recientemente publicó una novela: *Voces al atardecer* (1990). Algunos premios nacionales completan esta breve ficha de datos. He recibido hace poco su último libro de ensayos: *La búsqueda del fin* (Caracas: Monte Ávila, 1993), que he leído con una mezcla de admiración, satisfacción y envidia. Lo último porque es un libro que me habría gustado escribir, si conociese todo lo que conoce él. Es la obra madura de un ensayista en la plenitud de su visión crítica.

La historia de la crítica literaria es la historia de un malentendido: la palabra misma tiene una connotación negativa, que a veces hay que despejar cuando uno la usa para elogiar a un autor o una obra. Esto me recuerda la divertida anécdota que contaba Alfonso Reyes, eminente y disfrutable ensayista, sobre aquel «dramaturgo hispanoamericano cuyo nombre la piedad disimula» que cuando escuchaba la palabra *crítica,* entendía «Fulano de Tal, que una vez se metió conmigo». La crítica no es eso, aunque a veces adopte esas actitudes. Entre los extremos del rigor académico y erudito, que la reseca, y de la reseña periodística, que la trivializa, adopta muchos modos y se metamorfosea en manos de cada uno. Martí la definió espléndidamente cuando dijo que era «el ejercicio del criterio». El criterio es algo que se supone es común a todos los humanos, pero que viene en muy distintas medidas: no hay una que convenza a todos y debemos resignarnos a ese relativismo esencial. Pero la limitación que establece el elemento siempre subjetivo del juicio, puede ser también su fuerza: cada uno ve las cosas de modo diferente, cada uno complementa, amplía, corrige o refuta al otro; esa sucesión de visiones enriquece nuestro conocimiento de la literatura y la convierte en un fenómeno vivo. «Todo lo sabemos entre todos», dijo también Reyes.

Hay una crítica que se ejerce como un camino excluyente hacia la verdad, con un lenguaje hermético y con dictámenes terminantes, que tiende a convertir al crítico en un mandarín arrogante. Honestamente, esa crítica me interesa menos que la otra, la que reconoce que es sólo una aproximación a los secretos de una obra, un modo tentativo por el cual un hombre desentraña un texto y descubre que detrás hay una voz, una *persona* imaginaria, una identidad verbal que también lo interroga a él y a veces lo desafía. Ése es el momento en que la crítica se convierte en ensayo, en testimonio personal sobre lo que leemos, pensamos, sabemos o queremos saber. Ése es el tipo de cítica que cultiva Rivera, lo que queda claro desde el título *La búsqueda del fin,* que él explica así: «Inacabable y sin meta precisa es la búsqueda, y los productos de ella, que en este terreno se llaman



ensayos, deberían quizá llamarse, como los de Seferis, *dokimés*, es decir, tentativas, pruebas».

No es posible dar aquí idea de la riqueza del libro. Me limitaré a describir su estructura y a comentar brevemente lo mejor del conjunto. La obra recoge material escrito entre 1976 y 1992, y tiene tres partes: la primera ofrece un conjunto de reflexiones sobre diversos aspectos del fenómeno literario, e incluye un ensayo sobre Valéry Larbaud y dos sobre Borges (uno de ellos en forma de «entrevista imaginaria»); la segunda trae ocho trabajos críticos sobre autores venezolanos, algunos escasamente conocidos; y la tercera reúne trabajos dedicados a autores europeos (Hesse, Kafka, Balzac), clásicos antiguos y modernos (*Tristán e Isolda*, De Quincey) y escritores latinoamericanos (Eugenio de Andrade, Juarroz, Borges otra vez). Esta organización, que quizá se considere caprichosa (algún material podría emigrar de una sección a otra), personalmente me gusta porque reproduce el azar de la lectura, el curso siempre sinuoso e impredecible de la reflexión. Esa reflexión pasa de un tema a otro con gran facilidad y nos lleva por lenguas, épocas y creaciones de lo más variadas sin hacernos sentir el esfuerzo que supone no perder el rumbo de una travesía zigzagueante. Otra virtud de Rivera es su habilidad para tratar asuntos extremadamente complejos (el del amor o la enfermedad en relación con la literatura, por ejemplo) con un tono cordial, casi íntimo, y en muy poco espacio; muchos de sus ensayos no pasan de cuatro o cinco páginas. Pero lo que en ellas dice resuena en el lector con la profundidad y la convicción de una larga exposición. Elijo dos textos de la primera parte para probarlo.

En la «Carta a un amigo sobre la crítica» adopta la forma epistolar para explicar a alguien, inventado o real, lo que es la crítica. Comienza hablando en realidad del silencio, quizá porque escribe la carta un día bullicioso de carnaval, en el que se ha encerrado en casa con sus libros. Pero, en cierta manera, al hablar del silencio ha empezado a hacer crítica porque «puse en contacto en mi mente a Max Picard, filósofo del siglo XX, con un poeta español del siglo XVI (Fray Luis de León), con un poeta francés de fines del siglo XIX (Mallarmé), con un músico austríaco de la primera mitad del siglo (Anton Webern) y otro norteamericano de esta segunda mitad (John Cage) —para no hablar del teatro Noh y del profesor Herringel». Es decir, ha entretejido textos, obras artísticas e ideas formando un tapiz en el que se generan estimulantes contactos y secuencias. De allí extrae su concepción básica de la crítica: «Saber poner en relación intuitivamente una obra con otra, un texto con otro, es el primer principio de la crítica». El ensayo tiene apenas cinco páginas: en las tres últimas se plantean cuestiones como la de si es posible encarar la obra como *objeto* o como *sujeto*, y en qué casos esos enfoques son más pertinentes; la del viejo dilema de

la «forma» y el «fondo», en vez del cual propone «la idea de una obra artística (que) se expresa en toda la estructura de la obra», así como «la idea de una catedral se halla en toda la catedral, no en uno solo de sus ladrillos o sus arcos». Gran verdad: la idea de la obra está en su forma (que es irrepetible) y fuera de ella no existe. El ensayo termina considerando los problemas de la codificación y la significación —replanteados por el estructuralismo—, que Rivera esclarece recordando otras grandes verdades: que una crítica más oscura que los textos que analiza es una ridiculez, y que «el intérprete debe ponerse al servicio de la obra y no al revés».

Hay otros notables trabajos en el libro —«El tópico del libro mágico» es finísimo; «De libros y bibliotecas» es una bella confesión—, pero «De ensayos y fragmentos» me pareció el más brillante y sagaz. Es un ensayo sobre el ensayo y, en ese sentido, una autorreflexión del autor sobre los textos que estamos leyendo. Comienza refiriéndose a Yoshida Kenko, un poeta japonés del siglo XIV, como un ejemplo de retiro del mundo, meditación constante, ocio y buena lectura: las virtudes esenciales del ensayista para Rivera. Recuerda que Kenko escribió sólo fragmentos y que Montaigne, el gran creador del género, también se retiró en su castillo-biblioteca y escribió un poco al azar sobre los más diversos temas, incluso sobre los que no sabía demasiado, pues quería averiguar por qué no sabía y quién era él. Rivera extrae de allí las notas fundamentales del ensayo —fragmentarismo, individualismo, infinita variedad de temas— que lo llevan a reflexionar sobre muchas otras cosas: por qué éste es un género moderno e híbrido; sus relaciones con la libertad y el individuo; su singular propiedad de lograr la «conjunción perfecta de lo subjetivo y lo objetivo»; su brevedad innata, que plantea a cada autor la cuestión de organizarlo y darle la forma de un libro; y finalmente propone la más hermosa y ardua de todas las hipótesis: la de que todo ensayista es alguien que trata, en vano, de entablar un diálogo con otros hombres que sólo le han dejado sus textos. Diálogo roto, interrumpido, inacabado, fragmentario, que ha cambiado los conceptos del libro, el lector y la lectura.

Aunque Rivera cita a muchos autores y teóricos que hoy están de moda, lo hace sin subordinar su pensamiento a ellos, aprovechando sólo aquello que le permite descubrir y percibir lo que persigue. Su formación es académica, pero su crítica no lo es: practica una crítica *creadora,* llena de imaginación, personal, abierta a diversos enfoques y teorías. En sus manos, la crítica vuelve a ser lo que siempre debe ser: un arte, no sólo un método. Tiene ese don del hallazgo feliz, sin el cual el buen crítico no existe, pero sabe bien que nunca alcanzará plenamente su objetivo: la crítica no tiene fin.

José Miguel Oviedo



Las claves judías de *Cien años de soledad*

Porque a los dioses les gusta el enigma
y les repugna lo que es manifiesto.
Upanishad

I. El hilo de la sangre

Si se descubrieran claves definitivas en *Cien años de soledad*, burlando la sanción posmoderna acerca del texto como tejido de diseminaciones y derivas del sentido, Aureliano Babilonia no se sorprendería. Conviene recordar que él mismo, tras años de arduo esfuerzo leyendo y releyendo los pergaminos de Melquíades, consigue tras la muerte de su hijo descifrar lo que parecía indescifrable y comprender por fin el sentido de lo que en ellos se contenía. La posibilidad de interpretar de manera definitiva los manuscritos de Melquíades está prevista por el narrador de *Cien años de soledad*, que no en balde los califica en cierto momento de la novela como «literatura enigmática»[1]. Puesto que un enigma, a diferencia de otras expresiones ambiguas, tiene siempre una solución única y unívoca, difícil pero susceptible de ser adivinada, no tiene nada de extraño que al final de la novela a Aureliano Babilonia se le revelen «las claves definitivas de Melquíades» y que en ese instante prodigioso «sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía» pueda «descifrarlos en voz alta» (págs. 556-57).

Si García Márquez hubiera creado a Melquíades como personaje análogo al narrador de *Cien años de soledad*, y si los manuscritos de Melquíades no fuesen también sino un análogo de la novela —y no la novela misma como la crítica ha venido insistiendo largamente[2]—, podría especularse con la posibilidad de que en *Cien años de soledad*, construida como réplica especular de los manuscritos de Melquíades en característica *mise en abyme*[3], se contuvieran igualmente ciertas claves definitivas que, una vez des-

[1] *Gabriel García Márquez,* Cien años de soledad, *ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 165. En adelante, las páginas correspondientes a las citas de este libro irán en el texto, entre paréntesis.*

[2] *Así lo cree, entre otros, Mario Vargas Llosa quien en su ya clásico* Gabriel García Márquez: historia de un deicidio *(Barcelona, Barral Editores, 1972, pág. 541) habla de una coincidencia total entre manuscritos y novela: «Melquíades es el narrador de* Cien años de soledad».

[3] *Véase el libro de Lucien Dällenbach,* Le récit spéculaire, *Paris, Editions de Seuil, 1977. (Hay edición española:* El relato especular, *Madrid, Visor, 1991.)*

cubiertas, revelaran si no todos los misterios del texto sí cuando menos su enigma fundamental. La dificultad mayor para dar solución a la literatura enigmática de García Márquez reside, sin embargo, en que, a diferencia de lo que ocurre en el mito clásico de la Esfinge, el dios-autor no plantea abiertamente al lector la interrogante a la que debe tratar de responder. En *Cien años de soledad* la formulación del enigma es ella misma un enigma que debe resolverse en el curso de la lectura. Cuando el lector consigue restablecer la pregunta que García Márquez ha dejado depositada en el texto a manera de desafío mortal, es porque ha entrevisto ya la solución. En el súbito resplandor en que se nos revelan las claves de *Cien años de soledad* el enigma y su solución forman un bloque tan compacto y transparente como el de ese hielo que conoció el coronel Aureliano Buendía en aquella tarde remota de su infancia cuyo recuerdo abre la novela[4].

El enigma que atormentaba al Edipo de la tragedia de Sófocles —cuya presencia intertextual en *Cien años de soledad* ha sido repetidamente puesta de manifiesto— era el de su verdadero y para él desconocido origen. Tiresias, el adivino ciego, actúa en *Edipo, rey* a la manera de la Esfinge que planteó al héroe el primer enigma, pues, como ella, reta a Edipo a responder a una interrogante: «¿Acaso sabes de quiénes procedes?»[5]. Ni las advertencias del propio Tiresias ni los ruegos de Yocasta lograrán ya disuadir a Edipo de la fatal determinación de responder a esa pregunta y resolver así el enigma de su origen: «Mi estirpe, aunque sea baja, yo quiero llegar a conocerla»[6]. Cuando Aureliano Babilonia descifra los manuscritos de Melquíades está, como Edipo, «impaciente por conocer su propio origen», persigue como él «los caminos ocultos de su descendencia» y acaba finalmente descubriendo «los laberintos más intrincados de la sangre» de los Buendía (pág. 558). El final de *Cien años de soledad* nos revela así que la tentación del incesto no es lo único que los Buendía comparten con Edipo: vinculada con ella, como en la tragedia clásica, se encuentra un enigma sobre el origen de la estirpe, a cuya solución llega Aureliano Babilonia en el acto de desciframiento final de los manuscritos y a cuya solución deberíamos poder llegar nosotros descifrando el texto de García Márquez, si es verdad que éste es, como sospechamos, una réplica de los manuscritos.

Al final del laberinto construido por Dédalo se ocultaba el Minotauro, un monstruo con cabeza de hombre y cuerpo de toro, fruto de los amores contranatura entre Pasifae y un toro. Teseo logró llegar hasta el Minotauro y darle caza, librando a la ciudad y a sí mismo de las iras del monstruo, gracias a la ayuda de Ariadna, quien, aconsejada por Dédalo, proporcionó al héroe un ovillo de hilo que, devanado por él a lo largo del camino que lo condujo hasta el Minotauro, le serviría luego para encontrar el camino de regreso. El laberinto clásico no es, pues, el infinito camino de decepción

[4] *«Un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo» (pág. 101).*

[5] *Sófocles,* Edipo, rey, *Madrid, Alianza, 1988, pág. 245.*

[6] *Sófocles,* op. cit., *pág. 273.*

de la modernidad: aunque formado por un embrollo tal de salas y corredores que nadie sabría salir de él sin ayuda, Dédalo conoce la manera de encontrar la salida, y, si García Márquez hubiera construido su obra a la manera de un enigma —de un laberinto clásico[7]—, tendríamos que poder encontrar un hilo que, conduciéndonos hasta el Minotauro, nos ayudara igualmente a volver sobre nuestros pasos y vislumbrar la luz de la salida. Este hilo no puede ser sino el de una necesidad racional, un logos, que explicaría conjuntamente la tentación incestuosa de los Buendía y su fatal destino trágico —el exterminio de la estirpe— como meras consecuencias de su verdadero y desconocido origen. Puesto que los laberintos son de sangre, no es extraño que el único hilo que uno de los personajes de *Cien años de soledad* sigue en cierta ocasión, y el único que nosotros podremos seguir, sea un hilo también de sangre.

Se trata del pasaje de la novela en que, precisamente, García Márquez hace explícita por primera vez la existencia de un enigma en Macondo: «Ése fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo» (pág. 235). Con estas palabras el narrador alude a la muerte del primogénito de los fundadores, José Arcadio Buendía, ocurrida ciertamente en circunstancias misteriosas y de la que nunca se supo si fue suicidio o asesinato. La confesión por parte del narrador de que existe un misterio no esclarecido en Macondo va seguida inmediatamente del relato sobre el fantástico itinerario que el «hilo de sangre», luego de brotar del cuerpo de José Arcadio, recorre hasta llegar a su origen, la madre:

> Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle (...) y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan (pág. 235).

El único misterio no esclarecido en Macondo está, pues, explícitamente vinculado a la sangre y al origen. Al describir el comportamiento de Úrsula cuando advierte la presencia de su hijo, el narrador nos proporciona otra clave no ya para indicarnos la existencia del misterio, sino la manera de resolverlo, pues Úrsula, como Teseo, saldrá del laberinto siguiendo el hilo de la sangre en sentido contrario a la trayectoria que antes se ha descrito:

> Siguió el hilo de sangre en sentido contrario, y en busca de su origen atravesó el granero, pasó por el corredor de las begonias (...) y vio el cabo original del hilo de sangre que ya había dejado de fluir de su oído derecho (pág. 236).

Es un pasaje revelador, ya que la pesquisa de Úrsula nos pone en la vista de cuál ha de ser el método de la investigación para descubrir el enigma del origen de los Buendía. Éste se esclarecerá sólo cuando el investigador lea la novela siguiendo el hilo de la sangre en sentido contrario, tal como lo hace la propia Úrsula. La lectura más habitual de *Cien años*

[7] *Para Giorgio Colli, enigma y laberinto están estrechamente vinculados a los orígenes de la sabiduría en la civilización arcaica de Grecia. El conflicto hombre-dios, que en su aspecto visual estaría representado simbólicamente por el Laberinto, en su transposición interior y abstracta encuentra su símbolo en el enigma (*El nacimiento de la filosofía, *Barcelona, Tusquets, 1987*[4]*, pág. 24).*

de soledad es la que, obedeciendo al ritmo que le impone el texto, que marcha hacia adelante al narrar la historia de los Buendía, sigue el hilo de la sangre desde los fundadores hasta el último de los Buendía. El método que Úrsula nos propone es, en cambio, el de ir hacia atrás, en busca del «cabo original del hilo de sangre». No es casual —como trataré de demostrar— que sea en este mismo fragmento de la novela, en el que se narra la misteriosa muerte del primogénito y se hace explícita por primera vez la existencia de un enigma en la familia, cuando también *por primera y única vez* se alude al misterioso Judío Errante que, muchos años después, a la muerte de Úrsula, pasará por el pueblo y será sacrificado.

Igualmente decisivo es, en el episodio de la muerte del fundador[8], el relato del «sueño de los cuartos infinitos» que consolaba la soledad del anciano en sus últimos años. En un primer momento, el sueño es imagen laberíntica que parece condenarnos a una especularidad circular y vertiginosa de la que sería imposible salir. Si, como Vargas Llosa cree, el mundo de *Cien años de soledad* está construido, como el sueño del fundador, «a base de unidades que se repiten y que tienen la simetría de esos cuartos paralelos»[9], García Márquez habría construido su relato especular a la manera de un espejismo moderno, en un absoluto vértigo de sentido. La primera parte del sueño del fundador parece dar la razón a los que ven en *Cien años de soledad* un juego de esta especie y no un enigma:

> Cuando estaba solo, José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos. Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual (...). De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro (pág. 244).

Sin embargo, la segunda parte de la descripción, que contiene el sueño del fundador desde el momento en que Prudencio Aguilar le toca el hombro, nos sitúa ante la posibilidad de despertar del sueño y detener el juego de los significantes para encontrar algo a lo que el propio García Márquez llama «la realidad»:

> Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad. Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaran a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real (pág. 244).

Al igual que ocurría con la pesquisa de Úrsula en pos del hilo de sangre, la de José Arcadio es decisiva desde el punto de vista de la metaficción, pues sugiere en primer lugar la existencia de una posibilidad de salir del laberinto creado por García Márquez: en él, como en el sueño de José Arca-

[8] *Conviene advertir que este episodio está contenido en el mismo capítulo que el de la muerte de su primogénito y, por tanto, pocas páginas después del relato sobre el itinerario del hilo de sangre y la pesquisa de Úrsula. Los fundadores colaborarán, a un mismo tiempo, en la resolución del enigma.*

[9] *Mario Vargas Llosa,* op. cit., *pág. 601.*



dio Buendía, podría encontrarse el cuarto de la realidad y detener el vértigo de la decepción infinita. Sugiere, en segundo lugar, cuál es el procedimiento mediante el que esta detención podría llevarse a cabo: como en el caso de Úrsula, ir «hacia atrás», recorrer el «camino inverso» al que se ha recorrido en el primer sueño. Y nos advierte, finalmente, que en ese ir hacia atrás habría que tener cuidado de retroceder todo lo que es necesario para llegar a encontrar el cuarto real y no confundirlo con el cuarto intermedio —en el que se encuentra Prudencio Aguilar y en el que no debe de encontrarse el cabo *original* del hilo de sangre. A juzgar, pues, por este fragmento metaficcional, el viaje que es necesario emprender para encontrar la realidad y darle cierta finitud al juego infinito de los espejos de *Cien años de soledad* es un largo viaje hacia el pasado, sembrado de trampas que dificultan nuestro acceso a la meta, pero no un viaje condenado de antemano a la decepción.

II. El pasado de la estirpe

Fascinados por el futuro de la estirpe, hacia el que nos orienta la lectura que los Buendía hacen de los manuscritos de Melquíades, los lectores de *Cien años de soledad* descuidamos por lo general su pasado, un pasado al que se hacen en verdad escasas referencias y que aparece como envuelto en brumas, pero en el que, según se ha visto, debe de residir el enigma aún no resuelto en Macondo. Debemos detenernos, por tanto, en esas escasas ocasiones en que en la novela se hace referencia al pasado de la estirpe, sobre todo en el comienzo del capítulo segundo, donde se muestran de una manera organizada los antecedentes históricos de los Buendía. Puesto que se trata de uno de los episodios de la novela más plagados de esos hechos que Vargas Llosa llama imaginarios y aun fantásticos[10], no es de extrañar que la crítica lo haya pasado por alto o lo haya comentado exclusivamente en su calidad de ejemplo de la capacidad de invención de García Márquez.

Sin embargo, aquí están contenidos los primeros signos de extrañeza de la estirpe. De la bisabuela de Úrsula Iguarán se dice que tenía «algo extraño (...) en el modo de andar». A causa de unas «quemaduras» que la dejaron convertida en «una esposa inútil para toda la vida», había renunciado «a toda clase de hábitos sociales», entre ellos el de «caminar en público». Vivía «obsesionada por la idea de que su cuerpo despedía un olor a chamusquina» y tenía pesadillas en las que «la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo». El origen de sus terrores y obsesiones se data a finales del siglo XVI, cuando el pirata Francis Drake asalta Riohacha y ella «se asusta tanto» que «se sentó en un fogón encendido». Tan extraña

[10] *En su ya citado libro Vargas Llosa diferencia cuatro modos de lo imaginario en* Cien años de soledad: *lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico. Y llama «fantástico» al hecho imaginario «puro», que nace de la estricta invención y que «ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad»* (op. cit., *pág. 529). Como ejemplo de hecho fantástico cita Vargas Llosa, precisamente, el nacimiento de hijos con cola de cerdo (pág. 537).*

mujer es, simplemente, la esposa de «un comerciante aragonés», al que hay que suponer recién llegado al Nuevo Mundo, y que, buscando «la manera de aliviar sus terrores», liquida su negocio y se lleva a su familia a vivir a «una ranchería de indios pacíficos» (pág. 102).

Allí, en la «escondida ranchería», vivía de tiempo atrás «un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía». Durante trescientos años las dos familias —la del aragonés y la del criollo, cuyo apellido permite suponerle hispano-portugués— seguirán viviendo en la «antigua ranchería que (...) transformaron con su trabajo y sus buenas costumbres en uno de los mejores pueblos de la provincia». Durante estos trescientos años, además, las dos familias se casarán exclusivamente entre sí, convirtiéndose en «dos razas secularmente entrecruzadas». Esta costumbre llega hasta el momento en que comienza la acción de *Cien años de soledad*, pues Úrsula y José Arcadio, los fundadores de Macondo, se casarán por la misma razón que todos sus antepasados lo han hecho desde que llegaron a la ranchería: «porque en verdad estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí». Sin embargo, algo ha cambiado en estas fechas, que pueden suponerse de mediados del siglo XIX, puesto que la familia trata de disuadirles de que se casen, temerosos de que «pasaran por la *vergüenza* de engendrar iguanas». Existe un precedente tremendo en la historia de la familia: un pariente había nacido con una «cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar». José Arcadio y Úrsula desobedecerán a su familia y correrán el riesgo de engendrar hijos con cola de cerdo. Con la ligereza de sus diecinueve años, José Arcadio asegura que no le importa «tener cochinitos», pero Úrsula vive *aterrorizada* por los «pronósticos siniestros sobre su descendencia» hasta que, a raíz de la muerte de Prudencio Aguilar, que se permite una broma sobre la fertilidad de los Buendía, el matrimonio se decide a acabar con ese «malestar en la conciencia» que los vincula, emprendiendo el viaje que los llevará a fundar Macondo, donde procurarán, por encima de cualquier otra cosa, que sus hijos no se casen entre sí, rompiendo así con el hábito secular de sus antepasados (págs. 103-4).

Dos terrores parecen caracterizar a las extrañas mujeres de la estirpe: el terror a las quemaduras, que se vinculan a los tormentos con hierros al rojo vivo, y el terror al futuro de su descendencia, relacionado con esa extraña cola de cerdo que le costó la vida a un antepasado. En relación con el primero, hay que subrayar que el miedo a las quemaduras de la bisabuela de Úrsula y los extraños hábitos que se derivan de él —como no andar en público o renunciar a la vida social— se originan cuando Fran-

cis Drake asalta Riohacha, es decir, por las mismas fechas, finales del siglo XVI, en que se están instalando en América los primeros Tribunales del Santo Oficio: el de Lima en 1590 y los de México y *Cartagena de Indias* en 1610. También a finales del siglo XVI, en 1596, tuvo lugar el primer auto de fe importante en América, el de Nueva España:

> El auto de 1596 señaló el momento de mayor intensidad de la persecución de los judíos a finales del siglo XVI. Todos los autos públicos tenían el propósito de infundir miedo a los asistentes, y éste fue el mayor y más grandioso auto celebrado en el Nuevo Mundo hasta aquel momento[11].

No parece extraño, pues, que, coincidiendo con las expediciones de Francis Drake, que tuvieron lugar entre 1585 y 1596 precisamente, la bisabuela de Úrsula experimente terrores relacionados con quemaduras. Como confirmando sus temores, el Judío Errante que pasa por el pueblo siglos después será incinerado «en una hoguera» (pág. 473). Si la pacífica esposa de un comerciante aragonés vive aterrorizada por las quemaduras y los tormentos a fines del siglo XVI en el Nuevo Mundo, y si a lo largo de *Cien años de soledad* el único personaje de quien se dice que sufre quemaduras y tormentos en Macondo es el Judío Errante que pasa por el pueblo a la muerte de Úrsula[12], no parece descabellado empezar a suponer que existe una relación entre el enigma de la sangre de los Buendía y el sacrificio del Judío Errante. Para alcanzar a entreverlo, hemos tenido que retroceder en el tiempo no hasta el momento que pasa por ser el principio de *Cien años de soledad* —la fundación de Macondo a raíz de la muerte de Prudencio Aguilar— y que es, en realidad, como nos advertía el anciano José Arcadio Buendía, un cuarto intermedio; sino mucho más atrás, saltando, como Úrsula, «por encima de *trescientos años de casualidades*» para, como ella también, maldecir «la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha» (pág. 103)[13].

III. Un monstruo en el Laberinto

El segundo de los terrores de Úrsula, que le ha sido transmitido por su madre, es el de engendrar hijos con cola de cerdo. Si al final del Laberinto del artista ateniense se encontraba un híbrido de hombre y toro, en el de García Márquez encontramos al principio y al final —en la imagen de la circularidad infinita que privilegia la lectura habitual de *Cien años de soledad*— un híbrido de hombre y cerdo. El principio vuelve a situarse en un estadio anterior al representado por los fundadores, pues el primo que nació «con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta» (pág. 104) es un «precedente» familiar (pág.

[11] *Véase Seymour B. Liebman,* Réquiem por los olvidados. Los judíos españoles en América 1493-1825, *Madrid, Altalena, 1984, pág. 43. Existe abundante bibliografía sobre la historia de los judeoconversos en el Nuevo Mundo, que es una secuela de los acontecimientos en la Península Ibérica sobre todo a partir de 1492. Recientemente, la novela de Marcos Aguinis,* La gesta del marrano, *Barcelona, Planeta, 1992, ha narrado la saga de la familia Maldonado da Silva y sus vicisitudes en América —que guardan enorme parecido con las vividas por los Buendía— basándose en hechos históricos rigurosamente documentados.*

[12] *No debe olvidarse que el orden en que están escritos los acontecimientos en* Cien años de soledad, *y tal como Aureliano Babilonia descubre en los manuscritos de Melquíades, no obedece al «tiempo convencional de los hombres» (pág. 557).*

[13] *En el acto de desciframiento de los manuscritos de Melquíades también Aureliano Babilonia logrará, mediante «un salto»,* descubrir *que «Francis Drake había asaltado Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre» (pág. 558).*

103) y sólo va a encontrar un reflejo especular en el hijo de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia que, al final de la novela, será devorado por las hormigas coloradas (pág. 553). Si este monstruo híbrido es nuestro Minotauro, el hilo de sangre que acabamos de descubrir tendría que conducirnos hacia él. Pero ¿qué relación puede existir entre una familia judía y una cola de cerdo?

Es, claro está, una broma del autor. El hijo con cola de cerdo representa, en imagen perversa aunque sintéticamente lograda, todos los miedos que una familia de judeoconversos ocultos en un rincón del Nuevo Mundo podía albergar acerca del futuro de su descendencia. En primer lugar, el miedo a las taras producidas por la consanguinidad. Después de trescientos años casándose entre sí[14], la cola de cerdo podría simbolizar simplemente una tara, aunque desde luego sabiamente elegida por un García Márquez que ha condensado en esa imagen no sólo el miedo a los efectos de la consanguinidad, sino la especificidad judía de ese miedo. No en balde una de las características que se han atribuido tradicionalmente a los judíos era la de tener un muñón de rabo al final de las vértebras, como los demonios. El hecho de que el rabo sea de cerdo —el animal tabú del judaísmo— y de que, por esta razón, José Arcadio se refiera a su hipotética descendencia con el término de «cochinitos», sugiere además que el terror de Úrsula está también relacionado con la posibilidad de engendrar hijos que sean reconocidos como *marranos*, es decir, como judíos conversos y que, por ello, se enfrenten al trágico final de ese antepasado al que el descubrimiento de su cola de cerdo —su secreto— le llegó a costar la vida[15].

Desde esta perspectiva, la resistencia de Úrsula, durante «varios meses», a consumar su matrimonio; los rumores de los vecinos que intuyen que «algo irregular estaba ocurriendo»; la forma violenta y trágica en que José Arcadio reacciona a las bromas de Prudencio Aguilar sobre su impotencia; la final determinación de José Arcadio a «parir iguanas» y la gravedad con que Úrsula le responde «Tú serás responsable de lo que pase» (págs. 104-5) no pueden leerse ya como pura invención de García Márquez. En el contexto de lo que fue la vida de los judíos secretos de América todos estos hechos y personajes, incluido el hijo con cola de cerdo, tienen el mismo estatuto de realidad que los hechos y personajes agrupados por Vargas Llosa bajo la rúbrica de «lo real objetivo», es decir, que todo aquello que remite a la historia social de América[16]. Si la memoria es tan débil que al final de la novela, pocos años después de su muerte, muchos dudan de que el coronel Aureliano Buendía hubiera existido alguna vez[17], no tiene nada de particular que los miedos de una estirpe olvidada sean considerados, bastantes siglos después de haber sido padecidos, hechos puramente imaginarios.

[14] *«Todos los judíos practicaban la endogamia, o matrimonio dentro del mismo grupo. En los días de la Inquisición, la endogamia era un* sine qua non *para los judíos secretos de España, Portugal y sus colonias» (Liebman,* op. cit., *pág. 11). Y más adelante: «Una particularidad que se observa en las parejas casadas en el Nuevo Mundo fue el número de matrimonio sin hijos. (...) La vida durante generaciones en pequeños enclaves de conterráneos tuvo como consecuencia que la mayor parte de los miembros de tales comunidades fuesen parientes. Se piensa que la endogamia repetida durante un período de dos o tres generaciones produce infertilidad o marcadas taras» (Liebman,* op. cit., *pág. 168).*

[15] *«Se ha sugerido la teoría de que muchas parejas trataran deliberadamente de no tener hijos porque estaban viviendo bajo la sombra de la Inquisición» (Liebman,* op. cit., *pág. 168).*

[16] *Mario Vargas Llosa,* op. cit., *pág. 498. Coincido con José M.ª Pozuelo en que no hay en* Cien años de soledad *«una estratificación de mundos diferentes que se entiendan los unos como reales y los otros como simbólicos o simplemente metafóricos» (*Poética de la ficción, *Madrid, Síntesis, 1993, pág. 167).*

[17] *«Hasta la dueña, que no solía intervenir en las conversaciones, discutió con una rabiosa pasión de comadrona que el coronel Aureliano Buendía, de quien en efecto había oído hablar alguna vez, era un personaje in-*

Aunque puede concluirse que el hijo con cola de cerdo era el monstruo híbrido que nos esperaba al final del laberinto, es decir, la solución al enigma de la sangre de los Buendía, una manera más sencilla de localizar al Minotauro en *Cien años de soledad* es acudir al episodio del Judío Errante, otro de los que han sido tenidos por paradigma de hecho imaginario —en este caso de carácter mítico-legendario[18]. Si bien es difícil de creer que el jueves santo en que muere Úrsula pasara por el pueblo el legendario Judío Errante, no es, en cambio, gratuito que éste sea descrito por el párroco como «un híbrido de macho cabrío y hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire y cuya visita determinaría la concepción de engendros por parte de las recién casadas» (pág. 472). En la estampa laboriosamente dibujada del Judío Errante se representa, pues, al Minotauro escondido de manera aún más explícita que en la del hijo con cola de cerdo, sin que haya diferencia, en cambio, en lo que respecta a la resolución del enigma, pues en uno y otro caso el hilo nos conduce al origen judío de la estirpe. No es casual, además, que sea a la «mala influencia» del Judío Errante a la que el párroco atribuye la responsabilidad de la concepción de engendros por parte de las recién casadas. El temido hijo con cola de cerdo, el miedo de la recién casada Úrsula, está estrechamente vinculado a la visión que la Iglesia tiene de los judíos. De nada sirve que el narrador advierta que «al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre» (pág. 473): aquélla se impone, la población de Macondo no pone «en duda la existencia de una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco» y sale a la captura del Judío Errante (pág. 472). En otro sentido, esto mismo es lo que hace el lector que, siguiendo el hilo de esta argumentación, esté a la vez siguiendo el hilo de la sangre de los Buendía. La mujer que encuentra «unas huellas de bípedo de pezuña hendida» tan «ciertas e inconfundibles» que todos los que las ven quedan convencidos de la presencia del Judío Errante en Macondo ¿no es una especie de lector ideal previsto por García Márquez para la interpretación de su enigmática literatura? En esta ocasión Ariadna es impenitente lectora que devana por sí misma el ovillo y nos conduce a la solución del misterio.

IV. El destino de los Buendía

Resolver el enigma del origen no es, sin embargo, nada importante en sí mismo. Éste sólo tiene valor si, como en el *Edipo, rey,* sirve para explicar el destino fatal del héroe. Lo que obligó a Úrsula a seguir el hilo de la sangre fue la misteriosa muerte de su primogénito, que huele a pólvora

ventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales. Gabriel, en cambio, no ponía en duda la realidad del coronel Aureliano Buendía, porque había sido el compañero de armas y amigo inseparable de su bisabuelo, el coronel Gerineldo Márquez» (pág. 526).

[18] *Mario Vargas Llosa,* op. cit., *pág. 534.*

como sus antepasados olían a chamusquina; si Aureliano Babilonia está impaciente, en la lectura de los manuscritos, por conocer su origen, es porque un hijo con cola de cerdo acaba de morírsele y porque él mismo necesita conocer «su destino» (pág. 556). Cuando el Judío Errante pasa por el pueblo se produce aquello que la bisabuela de Úrsula temía desde finales del siglo XVI, y Macondo, que es hospitalario con gitanos, con gringos y con árabes, somete a tortura y asesina cruelmente al único judío manifiesto que pasa por el pueblo: «Lo colgaron por los tobillos en un almendro de la plaza... y cuando empezó a pudrirse lo incineraron en una hoguera» (pág. 473).

El origen judío tiene, pues, mucho que ver con el destino fatal de los Buendía. Cuando Aureliano Babilonia descifra los manuscritos y lee el «epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres», descubre que *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas* (pág. 556). La tendencia a identificar al primero de la estirpe con el fundador, que pasó los últimos años de su vida amarrado a un castaño, es una trampa prevista por el astuto demiurgo; pero el primero de la estirpe no es José Arcadio Buendía sino el Judío Errante que muere colgado en el almendro, pues él es el único que en la novela muere amarrado a un árbol. En efecto, aunque los últimos años de vida del fundador transcurrieron bajo el castaño, es fácil comprobar que, a instancias de Úrsula, murió amarrado en una cama[19]. De esta manera, en el epígrafe perfectamente ordenado que el lector debe reconstruir en *Cien años de soledad,* como Aureliano lo reconstruye en los manuscritos, el primero y el último de la estirpe mueren por una misma y única razón: porque una mujer, que en el caso del último es la comadrona, los ha reconocido como judíos[20].

De ahí la firme determinación de los fundadores a que su estirpe olvide el pasado. Después de la muerte de Prudencio Aguilar, y no pudiendo ya «con el peso de la conciencia» (pág. 106), conciben la idea de fundar un mundo nuevo en el que ya no será posible que maten a sus hijos a causa de su secreto origen porque ni ellos mismos lo conocerán. Macondo se funda, pues, sobre la firme y racional decisión de *olvidar el pasado.* José Arcadio y Úrsula salen del próspero pueblo en que sus familias han vivido trescientos años casándose entre sí con el firme propósito de dejarlo definitivamente atrás. Caminan siempre en dirección contraria a Riohacha, donde empezó ese pasado, para no encontrarse con «gente conocida» (pág. 107). Cuando fracasan en su búsqueda del mar, fundarán Macondo simplemente para «no tener que emprender el camino de regreso». A José Arcadio no le interesa una ruta que, como la de oriente, «sólo podía conducirlo al pasado» (pág. 91).

[19] *«Entonces lo amarraron a la cama. A pesar de su fuerza intacta, José Arcadio Buendía no estaba en condiciones de luchar. Todo le daba lo mismo» (pág. 243). Y el momento de la muerte: «Entonces entraron al cuarto de José Arcadio Buendía, lo sacudieron con todas sus fuerzas, le gritaron al oído, le pusieron un espejo frente a las fosas nasales, pero no pudieron despertarlo» (pág. 245).*

[20] *«Aureliano y Amaranta Úrsula no conocían el precedente familiar, ni recordaban las pavorosas admoniciones de Úrsula, y la comadrona acabó de tranquilizarlos con la suposición de que aquella cola inútil podía cortarse cuando el niño mudara los dientes» (pág. 553).*

La ruta que les interesa a los fundadores de la moderna Macondo es la que los conduce al Futuro, al Porvenir, encarnada en la civilización que llega del norte. No es de extrañar, pues, que desde el primer momento Macondo sea una ciudad amenazada por la peste del olvido. El gesto ilustrado y radicalmente moderno con que José Arcadio y Úrsula fundan Macondo, en un paroxismo de la voluntad emancipadora de la Ilustración, similar a la que inspiró a los judíos europeos en el siglo XIX, los hunde en una especie de «idiotez sin pasado» (pág. 134). No es casual que, cuando Rebeca regresa del pasado de la estirpe, se diga que «ni José Arcadio ni Úrsula recordaban haber tenido parientes con esos nombres ni conocían a nadie que se llamara como el remitente y mucho menos en la remota población de Manaure» (pág. 130), a pesar de que Rebeca es nombre judío y de que Manaure no puede ser otra que la escondida ranchería donde sus familias han vivido durante trescientos años. Es inútil que la niña les muestre una carta en la que se asegura que «era prima de Úrsula en segundo grado y, por consiguiente, parienta también de José Arcadio Buendía» (pág. 129): antes de que los gitanos nuevos llegaran a Macondo con su «aparato para olvidar los malos recuerdos» (pág. 99), los progresistas y bienintencionados fundadores ya habían decidido convertir los malos recuerdos en una «región inexplorada» (pág. 97).

Será esta decisión, sin embargo, la que acabe enfrentando a todos sus descendientes con ese fatal destino que les habían tratado de evitar. De la misma forma que Edipo, huyendo de su destino, tropieza inevitablemente con él, los edípicos miembros de la familia Buendía se darán de bruces con su pasado judío. La metáfora de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía es ilustrativa a este respecto: marcados por la Iglesia con una cruz de ceniza en la frente, serán «cazados como conejos, por criminales invisibles» (pág. 357). Los Buendía mueren, como decía Amaranta, sin saber por qué, cuidadosamente exterminados por carniceros que, a diferencia de ellos, no han olvidado el pasado y siguen obedeciendo la «consigna de exterminio» (pág. 357). Los «feroces perros alemanes» (pág. 342) que acompañan al señor Brown, responsable último del «bárbaro exterminio de los Aurelianos» en un «pueblo que de la noche a la mañana se había convertido en un lugar de peligro» (pág. 355), son la versión moderna de una carnicería que apunta siempre a las alas potentes del ángel judío.

El olvido de su origen deja a los Buendía más indefensos ante su destino, pues no saben que sobre ellos pesa la amenaza de exterminio. Cuando, después del diluvio, la peste del olvido acabe «carcomiendo sin piedad los recuerdos» (pág. 474), se dará un paso más en el camino sin retorno que emprendieron los fundadores. La estirpe, olvidada de su origen y su destino, colaborará, sin saberlo, en su propio exterminio. Esto es precisamente

lo que ocurre cuando el único superviviente de los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía, «buscando una tregua en su larga y azarosa existencia de fugitivo», llega a la desolada casa de los Buendía, donde sólo viven ya los últimos José Arcadio y Aureliano. Se identifica, suplica que le den refugio en aquella casa, «el último reducto de seguridad que le quedaba en la vida», pero «José Arcadio y Aureliano *no lo recordaban*» y, creyendo que era un vagabundo, «lo echaron a la calle a empellones» (pág. 509). Es entonces cuando los dos agentes de policía

> que habían perseguido a Aureliano Amador durante años, que lo habían rastreado como perros por medio mundo, surgieron de entre los almendros de la acera opuesta y le hicieron dos tiros de máuser que le penetraron limpiamente por la cruz de ceniza (pág. 509).

Sólo tras la muerte de Amaranta Úrsula y de su hijo, Macondo recupera su pasado. Aureliano Babilonia, que ha buscado en los archivos de la casa cural «alguna pista cierta de su filiación» (pág. 549), comprenderá por fin, abrumado por el dolor, la historia de la familia: los arduos e inútiles esfuerzos de Úrsula para preservar su estirpe mediante el recurso de impedir que se casen entre sí; los de José Arcadio Buendía para imponer el uso de la razón en un mundo gobernado por la irracionalidad: los problemas de la católica Fernanda del Carpio para adaptarse a las costumbres de los advenedizos Buendía; y, sobre todo, el destino de una estirpe condenada no ya sólo a la muerte física, sino también a ser «desterrada de la memoria de los hombres» (pág. 559). Será entonces, después de comprender su fatal destino de ser olvidado, cuando Aureliano, imitando a Melquíades, se encerrará en su cuarto para escribir una literatura enigmática que sólo en caso de ser descifrada y leída en voz alta en perfecto castellano salvará a la estirpe del olvido: el genial laberinto en el que, en un súbito resplandor de alegría, reconocemos al Judío Errante que siempre estuvo presente en Macondo y que seguía vivo, con las alas tendidas, en el cuarto donde se ocultaba Aureliano Babilonia.

Sultana Wahnón



Marifé de Triana, la cancionista que nació enseñada

La canción española es una creación de la música culta sobre los estratos de la popular y tiene, básicamente, sus orígenes en las canciones tradicionales y en la tonadilla escénica, sin olvidar las influencias que finalmente recibió del cuplé y del cante flamenco. Un género, pues, que se impuso en los últimos años veinte y primeros treinta, para después, terminada la contienda civil, adquirir un gran esplendor desde los años cuarenta a los sesenta, tanto en España como en gran parte de Hispanoamérica, gracias a la difusión que le prestaron intérpretes tan famosos como Miguel de Molina y Concha Piquer, entre otros, con canciones del músico sevillano Manuel Quiroga —especialmente—, compuestas sobre letras de Antonio Quintero, Rafael de León o Salvador Valverde.

Y aunque la canción española ha mantenido siempre una presencia insoslayable en nuestro ámbito popular, en los últimos cinco años podemos decir que ha vuelto por sus fueros, ocupando un lugar de privilegio en el mundo de los medios audiovisuales y en el mundo del espectáculo. Ante este patente hecho, queremos hoy resaltar las características sumamente singulares de una de sus figuras más significativas de todos los tiempos: Marifé de Triana, una intérprete peculiar de la canción española, con la que este género tan españolísimo asumió riqueza artística en todos los órdenes.

La deslumbradora fuerza expresiva de Marifé de Triana infundió a la canción española una acentuada y atractiva garra, un nuevo matiz estético para sus componentes musicales y literarios. Además, su aparición en el ambiente del género coincidió con la retirada de Concha Piquer, lo que supuso una nueva era para la copla española, al imponer su interpretación

enardecida y vibrante, «peleada» a la manera flamenca, procurando trasmitir con la intensidad de su cantar una emoción inmediata.

El público advirtió enseguida que la voz de Marifé de Triana es verdaderamente sugestiva, que encandila rápidamente el ánimo y crea en el oyente un estado atento, cautivado y a la par turbado por su capacidad comunicativa. Y se percibe también que esa voz valiente, cálida y tierna al unísono, infiere a la canción un hálito de humanísima sentimentalidad, un calor de cuerpo en trance e inmerso en la más acuciada emotividad. O sea, una original trascendencia que la hace nueva.

Por eso, surgir al estrellato y convertirse en la gran figura de su tiempo ocurrió a la vez. Marifé de Triana, en cuanto se dio a conocer, pasó a entronarse. No ha existido en su trayectoria ningún camino de perfección. Es la cancionera que nació enseñada, como los legítimos toreros, los geniales poetas o los cantaores puros de flamenco.

Llegó a la fama finalizando los años cincuenta, una época llena de expectativas de toda índole para España, en la que los movimientos artísticos viraban hacia una nueva búsqueda de valores estéticos, hacia un enriquecimiento expresivo fundamentalmente. Y en relación con la canción española no podía ser menos. Marifé de Triana representa la necesaria infusión de pasión y entrega que pedía el arte cancionero español en aquel álgido momento de nuevas visiones artísticas. Su barroquismo interpretativo, los pasajes sorprendentemente vívidos y vividos que trasmite en viejas y nuevas canciones, no solamente la distinguen dentro del género, sino que va ganando voluntades entre la afición, una legión de seguidores que no perderá nunca.

No puede ser de otra manera tratándose de una artista que siente todos los argumentos de sus canciones de una forma increíble, sobre todo los dramáticos. «Yo no sé fingir, lo siento tan profundamente que se me saltan las lágrimas», reconoce y explica Marifé de Triana con la mayor sencillez que podamos imaginar. «La actriz de la canción», la llamaron al comenzar su andadura algunos periodistas. Pero Marifé de Triana es algo más que eso, es una cancionista incuestionablemente original, transida de verdadero «jondismo andaluz», el que se origina en el alma. Y con él, con ese específico y conmovedor «jondismo andaluz», enaltece a su arte cuando canta. De ahí que la canción española sea en su voz una catarata de emoción y música inusitada, ¿un poema vivo? Diríamos que sí.

La niña sevillana que se hizo artista en Madrid

La máxima que dice que el espíritu crea fácilmente lo que quiere el corazón, se hizo realidad muy pronto en María Felisa Martínez López, la niña



que nació en Burguillos (Sevilla), el 13 de noviembre de 1936. Su familia, pobre y numerosa, se trasladó a la capital andaluza, concretamente a la calle Alfarería del flamenco barrio de Triana, el legendario lar de la cava de los gitanos y de la fiesta andaluza descrita por el escritor costumbrista Estébanez Calderón, en su libro *Escenas andaluzas* (1846).

Allí viven unos años, hasta la muerte del padre de María Felisa, en 1945. Nueve años tenía la niña sevillana, pues, cuando el destino la llevó a Madrid, donde su familia se estableció con la protección de sus parientes y amigos. Ella quería ser artista y así se encontró con su destino, porque lo buscó concentradamente, con una perenne idealidad dentro del cuerpo: «Yo puedo decir que aprendí antes a cantar que a hablar. Cuando era niña, mis juegos favoritos eran montar funciones con otras niñas. Yo cantaba y cantaba, así pasaban ratos que nunca se me olvidarán. Yo misma me hacía los vestidos de papel. Yo sólo soñaba con ser artista, y la verdad es que cuando menos se piensa salta la liebre. O en mi caso la oportunidad. Viviendo ya en Madrid —cuenta y se emociona con la evocación Marifé de Triana—, mi hermana que era costurera, fue a coser unas cortinas a una casa y me pidió que la acompañara. Cuando llegamos me pidieron que cantara, pues mi hermana les había dicho de mis ilusiones. Se encontraba presente don José Lombardía —hombre de la radiotelevisión—, que al escucharme llamó al locutor David Cubedo, de Radio Nacional de España. David Cubedo me escuchó y me presentó en un programa de su emisora. Aquella fue mi primera actuación en público. Además fue también Cubedo quien me puso el nombre artístico, Marifé de Triana. Seguidamente tuve que examinarme para obtener el carnet para poder actuar. Pero resultó que me faltaban tres meses para cumplir trece años, y la edad mínima para poder trabajar como artista era de dieciséis. Sin embargo, me contrataron para cantar en los fines de fiesta del cine Pizarro, donde estuve siete semanas consecutivas».

Como escribió Cervantes, lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir: el destino quiso que la niña sevillana María Felisa se convirtiera en Marifé de Triana y para ello hubo de salir de su tierra natal para vivir en Madrid. Pero ya era artista de nacimiento.

Presentación y éxito en el Circo Price

La personalidad de la jovencísima cancionista estuvo patente desde sus comienzos profesionales. Y con catorce años realiza sus primeras giras por las tierras de España, primero con el elenco del Teatro Soria, y después

con el popular Teatro Circo Chino, recorriendo ferias, verbenas y fiestas patronales, actuando en el escenario desmontable y bajo la carpa alzada en plazas y andurriales, para unas pocas fechas, a veces a tres funciones diarias, allá en los primeros años cincuenta.

Este ir y venir por los caminos ibéricos, supuso para Marifé de Triana una experiencia muy significativa, especialmente por el contacto con los públicos más dispares y la práctica continuada del género que le interesaba y vivamente sentía. Y en 1952, vuelve a actuar en Madrid, realizando una temporada en el Teatro Cine Cervantes, junto al cantaor Niño de Orihuela. En los medios artísticos empezaba a sonar su nombre y aparecen los primeros contratos en escenarios de prestigio, como la sala de fiestas Teyma de Madrid, en abril de 1954.

El maestro Gordillo, que había comenzado a escribirle canciones, recomienda al empresario Juan Carcellé que cuente con Marifé de Triana, para un nuevo espectáculo a estrenar en el Circo Price, en la Plaza del Rey madrileña. El 30 de julio de 1955, aparecía su fotografía en la revista *Crítica,* con el pie literario siguiente: «Marifé de Triana triunfa en el Price. Marifé de Triana, la bella, joven y singular canzonetista, ha constituido una auténtica revelación en el programa de variedades que Circuitos Carcellé presenta en el Price». Y en la crónica correspondiente se lee: «Marifé es una artista que no sólo canta e impregna de emoción sus interpretaciones, sino que también sabe del valor del gesto y del movimiento; en una palabra: en ella hay dotes de excelente actriz».

Sus actuaciones en el escenario que estuvo en la madrileña Plaza del Rey, el célebre Circo Price, se prolongaron más de lo previsto, y a mediados del mes de octubre de 1955, le fue tributado un homenaje, en el que se le impuso el emblema de oro y brillantes de Circuitos Carcellé. El nombre de Marifé de Triana aparecía rutilante en los medios de comunicación, como corresponde a las grandes figuras del arte.

El apoteósico triunfo de *Torre de Arena:* canción, disco y espectáculo

Una canción de Pedro Llabrés y Marcos Manuel, con música del maestro Gordillo, titulada *Torre de arena,* constituyó el primordial punto de apoyo para la total y definitiva revelación de Marifé de Triana: fue su primer disco, junto a la titulada *Antonio Romance* y sirvió de base a los mismos autores para el guión y montaje de su primer espectáculo: «*Torre de arena* fue la canción que me dio a conocer —recuerda la gran artista sevillana—,



fue un auténtico éxito. Sonaba en todas las emisoras de radio y en todos los lugares. En aquella época, en las emisoras de radio y en los teatros se hacían concursos de chicas que cantaban canción española y todas querían cantar *Torre de arena*, hasta el punto que había que sortear entre ellas quién era la que la cantaba. Sin embargo, yo creo que tengo canciones más válidas que *Torre de arena.* Pero entiendo que los nombres de Marifé de Triana y *Torre de arena* van tan unidos que se pueden considerar sinónimos. Fue mi primer disco, que aún se reedita y estuvo más de un año en primer plano, y también fue mi primer espectáculo».

El espectáculo *Torre de arena* se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid, en 1957. Constituía una «fantasía lírica folklórica, en dos actos, divididos en dieciocho cuadros». En él, junto a la canción que le daba nombre, Marifé de Triana cantaba otras coplas: *Marquesita de la Estrella, Antonio Romance, Mariquita Lagartona, Niña Gibraltar, Alegrías del espejito, Cunita de oro* y *Bodas de fantasía.* Del Teatro Calderón pasó el espectáculo al Teatro de La Latina, también de Madrid, y después al Teatro Álvarez Quintero de Sevilla, para continuar representándose por España entera varias veces. En el elenco figuraba un gran cuarteto de baile español, compuesto por Antonio Marcos, Marcos Manuel, Carmen Segura y Conchita Cruz, además del Ballet Pericet y otros destacados artistas, entre ellos el cancionero Juan Lucena, por lo que *Torre de arena* puede considerarse uno de los espectáculos teatrales más logrados de la década de los cincuenta.

Los mismos autores continuaron escribiendo nuevos libretos y canciones a Marifé de Triana, en algún caso concreto con la colaboración del maestro Quiroga. Espectáculos que dieron lugar a nuevos éxitos, con los títulos de *La Emperaora* (1957-1958) y *Vendo la sombra* (1959), y que partiendo de sus estrenos en Madrid, pasaban por un gran número de escenarios provinciales, contando siempre con el favor del público, al igual que su primera película, titulada *Canto para ti.*

Los años sesenta, la década consagradora de Marifé de Triana

Con *Carrusel de España*, una fantasía lírica en dos actos y en verso, escrita por Rafael de León y Andrés Molina Moles, a la que puso música Manuel Quiroga, Marifé de Triana finaliza sus actuaciones en la década de los cincuenta e inicia las de los años sesenta. Siguiendo un poco las referencias que nos proporcionan programas de mano y notas aparecidas en la prensa, pertenecientes al archivo del flamencólogo y folklorista José Blas Vega —el archivo más importante del género—, el 17 de abril de 1960, Domingo de



Resurrección por cierto, Marifé de Triana se presentaba en el Teatro Calderón madrileño. Al día siguiente, firmada por L. Muñoz Lorente, apareció una crítica en el diario *Pueblo,* en la que se elogia al maestro Quiroga —«se ha superado esta vez, lo que ya es difícil, de su labor anterior»— y se comenta así la actuación de Marifé de Triana: «Es ya una artista consagrada, pero que hoy está en su mejor momento... Su voz limpia, cálida o lírica, según lo exija la tesitura, suena con brillante diafanidad, sin el menor atisbo de titubeo, con la seguridad de una auténtica diva, dueña, además, de resortes escénicos en el gesto y en el ademán».

Toda España en triunfo recorrería Marifé de Triana en 1960. Y el 24 de diciembre, aparece como figura estelar del programa de televisión más



importante, entre los dedicados a los espectáculos, de la época: *Gran parada*. Así comenzó Marifé de Triana su trayectoria en los años sesenta. Y en 1961, en marzo, viajó por vez primera a América, donde le esperaba el público con auténtica expectación. Actuó en las principales salas de fiestas y teatros de México, Argentina, Uruguay, Perú, Chile... A su regreso presentó otro espectáculo: *Copla y jazmín*, y el 3 de julio se estrenó en Madrid su película *Bajo el cielo andaluz*, mientras ofrecía a sus seguidores otro montaje teatral: *Coplas al viento*.

Sin dejar de grabar discos y estrenar canciones, Marifé de Triana lleva a cabo en los primeros años sesenta continuas «turnés» por toda España y varios países americanos, con espectáculos que responden a los siguientes títulos: *La maestra Giraldilla, Martirio la Cantaora, La Niña de Agualucero, Embajadora de España* y *Torre de coplas*, este último formado por una antología de canciones, entre las que destacaron *Patio Banderas*, de Monreal, y *Miedo*, de Rafael de León y Juan Solano.

Recibió así mismo, en 1964, la Medalla de la Agrupación Teatral Álvarez Quintero y fue nombrada Madrina de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, junto a otros muchos homenajes y rendibús que le tributaron entidades y aficionados.

Los grandes recitales de una cancionera personalísima

Marifé de Triana, una vez indiscutida y en el barandal de la fama, ha proseguido su proyección sin altibajos, en la que ha cuidado en primer lugar la selección de los temas a interpretar, en galas y conciertos especialmente, sin olvidar la formación de algunos espectáculos más, como el titulado *María Maletilla*, con música de Solano, estrenado en el teatro Martín de Madrid, en febrero de 1971, que mereció una elogiosa crítica de Fernando Galindo, en *Dígame*. De ella entresacamos este párrafo: «Marifé de Triana, artista temperamental, de voz vigorosa y rotunda, es la figura central del espectáculo. Su éxito está garantizado desde que comparece en escena, ya que apenas pisa el escenario suenan los aplausos. Su actuación es coreada constantemente con olés y frases entusiásticas. Un espectador le gritó desde un palco la noche del estreno: ¡Viva la «mare» que te parió! Otro le arrojó su abrigo, y otro, su sombrero después de besarlo. El éxito de Marifé de Triana fue tan torrencial como su arte».

Era el gran momento de los agasajos y Marifé recibió un homenaje de la Sociedad General de Autores Españoles y los premios de Radio Popular de Murcia, Cancionero de Málaga y el honor de serle dedicado el Festival Flamenco de Bornos (Cádiz), en pleno delirio admirativo del público.

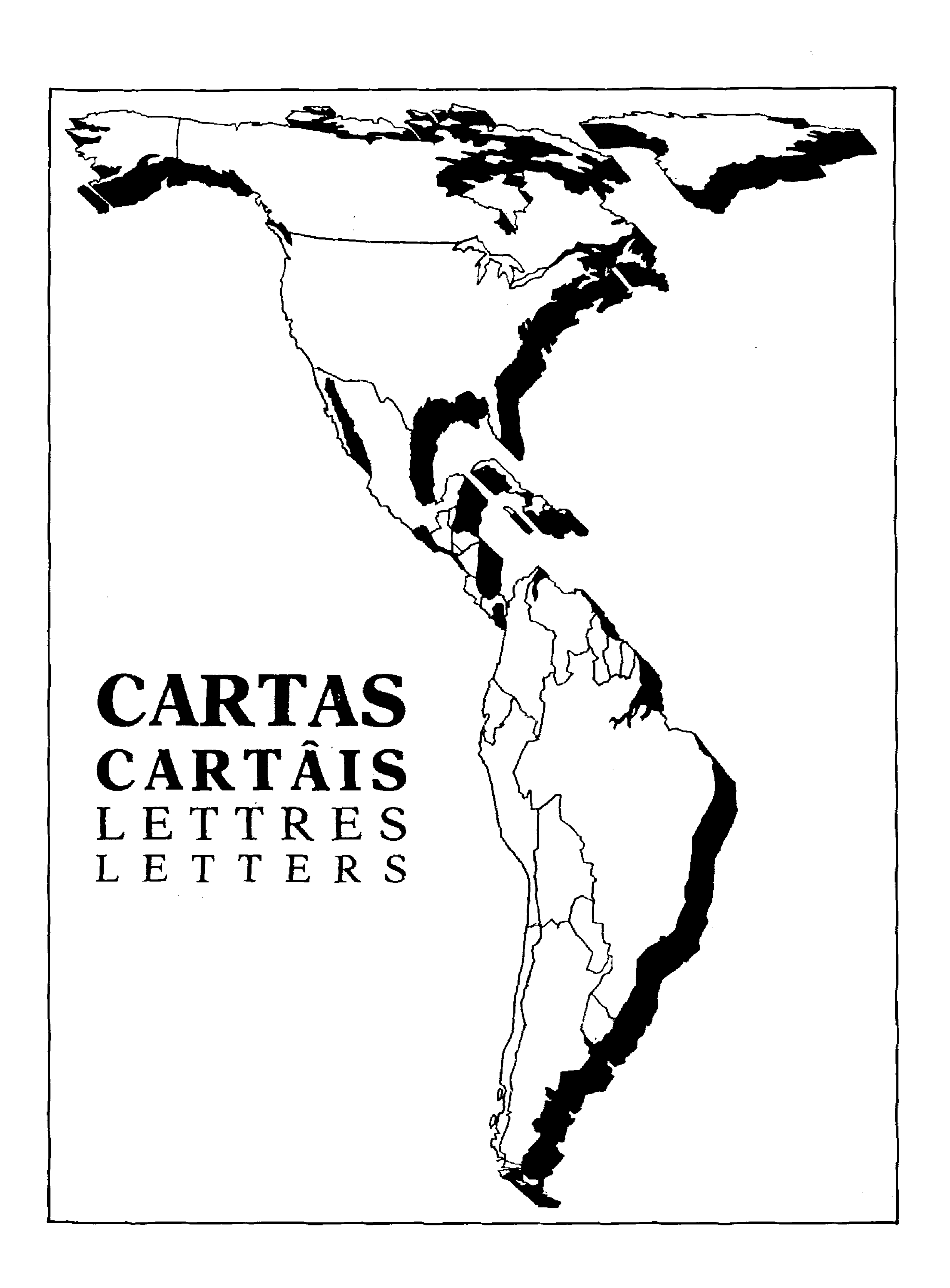
A partir de 1972, tras cumplir una serie de contratos en Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico, inició en España la fórmula de los recitales, ofreciendo los primeros en Madrid, para continuarlos por toda la geografía española y americana. Y un extraordinario relieve tuvo la actuación de Marifé de Triana dentro de la programación de la V Quincena de Flamenco y Música Andaluza, celebrada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, en 1983. Sus recitales, los días 9 y 10 de diciembre, desataron el entusiamo colectivo, dedicándole la prensa de su tierra andaluza páginas enteras. Miguel Acal, crítico entonces de *ABC*, comentó así el recital de la gran artista en la edición del día 13: «Marifé venía a triunfar y lo ha conseguido plenamente. La vimos en la función de la tarde con unas ganas propias de una principiante y con la calidad de una maestra. Hizo catorce canciones entre el delirio de sus incondicionales y la admiración rendida de quienes no lo eran. Fue el suyo un triunfo clarísimo».

Es la tónica de los recitales de Marifé, la que refleja la crítica transcrita. Y el clamor popular que despiertan lo recoge el siguiente comentario de Pedro Calvo, aparecido en *Diario 16*, el 11 de agosto de 1987: «En el Parque de Atracciones de Montjuich se apareció la Dolorosa de la tonadilla. Hasta la montaña de las máquinas alegres y de los ingenios luminosos subió la España en mangas de camisa. Abuelas, familias al completo, bebés en sus cochecitos y cofradías del plumerío se postraron ante los otoñales pies de Marifé de Triana. Era la Barcelona emigrante que acompañaba en procesión a la santa de la copla por sus calvarios sentimentales... Marifé ha puesto a Montjuich boca abajo. Cada uno hace sus preces con la copla personal».

Y a más de cuarenta años de vida artística, Marifé de Triana continúa manteniendo un ritmo de trabajo espléndido, en teatros y estudios de televisión, aumentando su discografía y demostrando que es la cancionista más personal y clave de la historia de la canción española, la que ha injertado al género, con sus versiones de *María de la O, Miedo, La Loba, Rosa de Capuchinos, Romance de la Reina Mercedes, En el quicio de mi puerta, Te he de querer mientras viva, La luna y el toro, Señora vecina, Torre de arena,* etcétera, una entidad emocional tan intrínseca y tan fundacional al aplicarle su estilo, su concepción y su entendimiento del género, tal amplitud de matices entrañados por las cualidades de su voz flamenca, que nadie le puede discutir su magisterio y su personalismo culminador de un arte, la canción española, cada día más determinado y en alza, en correspondencia con su grandeza y sabor popular.

Manuel Ríos Ruiz

CARTAS DE AMERICA


CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de Argentina

La dolorosa transición

Después de haber experimentado hasta la náusea en el año clave de 1983 las consecuencias de un ciclo histórico signado por golpes de Estado, terrorismo de Estado, dictaduras militares, dictaduras plebiscitadas, fugaces semidemocracias o pseudodemocracias que nos condujeron a la decadencia económica, al aislamiento del mundo y hasta la aventura bélica, llegó la democracia.

Pero la etapa de transición que se inició hace diez años está muy lejos de ser armoniosa; está llena de dificultades porque el pasaje de formas políticas autoritarias a democráticas debe hacerse simultáneamente con el pasaje de una economía cerrada a la inserción en el mercado mundial, y porque, por añadidura, la integración debe hacerse en un mundo que, a su vez, está cambiando todos los días. Las clases dirigentes argentinas deben enfrentarse con una fuerte gravitación de las corporaciones y un débil sistema de partidos. El peronismo nunca llegó a estructurarse del todo como tal, y el radicalismo entró en una profunda crisis. Alfonsín se encontró con la tarea (que las sociedades avanzadas han resuelto hace rato) de formar una sociedad civil y laica. Debió enfrentarse para ello con la corporación militar, procesando a los comandantes y respondiendo, por primera vez desde 1930, a un levantamiento militar. Desconoció a la corporación clerical su tradicional autoridad en el Ministerio de Educación y en la represión policial de la vida cotidiana, sobre todo en lo que atañe a la sexualidad. Fracasó, en cambio, en su intento de desplazar a la burocracia sindical, y fue incoherente en sus relaciones con el empresariado. Menem, por su parte, a pesar de sus tempranas convicciones corporativas, consiguió que la burocracia sindical dejara de ser un factor de poder, debilitó al empresariado prebendario y contratista con la apertura del mercado, y quitó a las Fuerzas Armadas el complejo industrial que fuera la base de su alianza política con empresarios y sindicalistas. El debilitamiento de las corporaciones no significa, sin embargo, un fortalecimiento del sistema de partidos. Frente a la crisis de los suyos, Alfonsín y Menem se comportaron de manera parecida. Las diferencias entre el partido radical y el menemismo son exageradas por razones de competencia, pero las similitudes, aunque con matices, son mayores que las diferencias. Tanto Alfonsín cuando era gobierno, como Menem, tienden a dejar en un segundo plano a sus respectivos partidos, desgarrados por luchas internas feroces y contradicciones insolubles.

Componen su equipo, sobre todo económico, con técnicos en parte extrapartidarios. Procuran, por igual, dar mayor preponderancia al poder ejecutivo, ampliar el poder judicial con miembros adictos, y pasar frecuentemente por alto a sus propios representantes parlamentarios, gobernando por decreto o tomando con el mayor sigilo las más importantes decisiones políticas y sobre todo económicas. Alfonsín, no menos que Menem, tuvo sueños hegemónicos: basta recordar su complacido ejercicio del liderazgo carismático, donde ni siquiera faltaron las movilizaciones de masas en la Plaza, su proyecto de tercer movimiento histórico y, finalmente, su intento frustrado de reforma constitucional girando alrededor del tema de la reelección presidencial. Torcuato di Tella habló de la «fantasía priista» de Alfonsín, y el politólogo francés Gerard Jouncourt señaló que tanto Alfonsín como Menem se comportan como «monarcas republicanos», a lo que yo agregaría, con un «primer» ministro a su lado, del rango de Richelieu o Mazarino. Alfonsín, lo mismo que después hiciera Menem, acusó a los medios de comunicación —principalmente al diario *Clarín*, también foco de obsesión de Menem— de ser la principal y única oposición. A raíz del discurso de Villa Regina, fue acusado de persecución ideológica. Estas críticas vienen prin-

cipalmente de sectores de opinión supuestamente progresistas que creyeron candorosamente en los regímenes totalitarios del Este o en los regímenes autoritarios populistas, incluido el peronismo clásico, por lo que no parecen ser los más indicados para señalar las tentaciones del alfonsinismo y del menemismo que, a pesar de sus inconsecuencias, respetan las reglas del juego democrático y las libertades civiles, y aseguran una libertad de expresión como nunca conociera la Argentina del siglo XX, y menos aún los sistemas de los que fueron admiradores sus críticos.

Las similitudes en el terreno económico entre el alfonsinismo y el menemismo son también notables. Si los primeros años —etapa Grinspun— fueron una prolongación de la economía cerrada, inflacionista, mercadointernista que había mostrado hasta el hartazgo su obsolescencia, ya a partir de 1985 la crisis era inocultable, y el gobierno dio señales de un cambio con el anuncio de la «economía de guerra», el Plan Austral y el discurso de Parque Norte, donde se hablaba de modernización, de reforma del Estado y se atacaba al empresariado prebendista. El triunfo del radicalismo en las elecciones de noviembre de 1985 —las últimas antes que comenzara la debacle— se debió antes que nada a las expectativas que el plan económico suscitó en una ciudadanía aterrorizada por el récord mundial de diez años de megainflación.

El plan económico de Sourrouille no era al fin sino el borrador, el preámbulo, el preanuncio del plan implementado por Cavallo que, a su vez, brindaría al gobierno menemista los triunfos electorales del 91 y el 93 por una ciudadanía más aterrorizada aún después de haber pasado por las inolvidables experiencias de los picos hiperinflacionarios entre el 89 y el 91.

Cabe recordar que dos meses después de las elecciones de noviembre de 1985, donde el plan económico había sido plebiscitado por la mayoría, la CGT de Ubaldini lanzaba una huelga general con la cual, en nombre de una supuesta mayoría, pretendía forzar al gobierno a un cambio total de la orientación económica. El Plan Austral entonces, como el Plan Cavallo ahora, era nombrado por la oposición como el Plan de Hambre, como entrega del patrimonio nacional, causante de la desocupación y la marginación. Por una de esas ironías en que es tan rica la historia, el peronismo ayer acusaba al gobierno radical por los mismos males de los que sería acusado después por el radicalismo, hasta con las mismas palabras, en una sustitución de papeles que parece sacada de un cuento de Borges. No debe asombrar por esto que Ubaldini termine abrazándose con Alfonsín y proclamando que éste es «el único peronista»...

Cambiando tan sólo los actores, se acusa al gobierno, ayer y hoy, de insensibilidad social ante la situación de los jubilados, los maestros, la infancia desvalida, los enfermos sin protección. El gobierno de Alfonsín, como hoy el de Menem, contestaba que la única manera de luchar contra la miseria es combatir la inflación.

El intento inédito del gobierno de Alfonsín por cambiar las estructuras económicas fracasó por variadas razones: un capitalismo que prefirió la especulación a la producción, empresarios prebendistas que no estaban dispuestos a perder sus privilegios, la salvaje oposición parlamentaria, el incesante hostigamiento de la CGT. Pero el plan económico también fracasó por las contradicciones internas del propio partido gobernante: los dirigentes radicales de viejo cuño consideraban al Plan Austral y al equipo económico como «defección pragmática programática». En tanto algunos de sus más prestigiosos intelectuales, así como la juventud radical, seguían repitiendo el viejo discurso «nacional y popular» sin advertir que se habían equivocado de partido, en momentos en que Caputo trataba de mejorar las relaciones con Estados Unidos y Sourrouille negociaba con el FMI. Finalmente, el plan económico fracasó porque el propio presidente no estaba demasiado convencido de la necesidad de reformas drásticas, o por lo menos no estaba dispuesto a soportar el costo social y político que dichas reformas imponían si eran llevadas hasta las últimas consecuencias.

Prefirió sacrificar lo económico a lo político, sin advertir que ambos estaban indisolublemente unidos, y que precisamente el abandono de lo económico lo llevaría al fracaso político.

De todas maneras, debe reconocerse que el irrealizado proyecto de reformas del gobierno radical en su segunda etapa, con el tímido intento de privatizaciones de Terragno y con el nuevo lenguaje que Juan Carlos Portantiero y Pablo Giussani pusieron en boca de Alfonsín, contribuyeron a formar una mentalidad distinta, desprendida de los anacrónicos esquemas del Estado nacional como principal sujeto, y del imperialismo como causa de to-



dos los males, y permitieron que el plan Menem-Cavallo pudiera lanzarse sin provocar estupor.

Por eso no es más que retórica la diatriba de Alfonsín, en su papel de opositor, contra el neoliberalismo conservador de Menem, cuando el último Sourrouille, las promesas electorales de Angeloz y las declaraciones del principal economista radical, Ricardo López Murphy (Universidad de Chicago) son de un liberalismo tanto o más ortodoxo que el de Cavallo. Los técnicos son más francos que los políticos en el reconocimiento del rival: Jouncourt dice que Alfonsín fue el teórico, y Menem, el practicante. Menem no disponía ya de ningún margen de maniobra y no le quedaba otro remedio que encarar el cambio irreversible con la intrepidez que inspira la desesperación.

La mayor dificultad de la modernización reside en que la racionalidad y eficiencia económica —inflación cero, presupuesto equilibrado, reserva de divisas, recaudación impositiva— no sólo no inciden a corto plazo en mejores condiciones de vida para las mayorías, sino que por el contrario producen inevitablemente desocupación y marginalidad, lo que constituye un peligro para la democratización.

El neofascismo de Aldo Rico parece destinado a convertirse en portavoz de algunos sectores marginados por el nuevo modelo económico —clase media baja y lumpen—, ocupando el lugar que pretendieron en su momento los ya gastados Ubaldini o Zamora.

La transición habrá de ser inevitablemente dolorosa y conflictiva, porque todavía no se ha encontrado en ninguna parte una alternativa creíble y viable que permita combinar racionalidad económica con justicia, modernización con bienestar, algo que efímeramente había logrado el keynesianismo.

No debe olvidarse que muchas de las características que parecen propias de nuestro país, o de toda América latina, se dan con rasgos similares en las sociedades avanzadas. El mundo que hoy más que nunca es uno solo, se ha vuelto tan complicado —como consecuencia de la revolución científico-técnica—, que el político profesional, educado en el comité y preocupado por las luchas internas y las elecciones, y sin la menor idoneidad en tecnología, en economía, en informática, está incapacitado para dirigir un país y debe depender insoslayablemente de un equipo de técnicos. ¡Qué hubiera sido de Alfonsín sin Sourrouille, de Menem sin Cavallo! De ahí el predominio del ejecutivo más eficaz que el legislativo para las urgentes decisiones de los técnicos, aquí no menos que en sociedades de historias tan distintas como Francia o Rusia. Como consecuencia se da el desprestigio, aquí y en cualquier parte, de los políticos profesionales que son vistos por la opinión pública como *amateurs*, como aficionados, frívolos, corruptos e ineficientes; por eso da lo mismo que se ponga al frente un doctor, un cantor o un deportista, que al fin no son más improvisados que el propio político.

La concepción organicista a que son proclives los dos partidos mayoritarios, la consideración del Pueblo como una entidad única, como una esencia eterna y poseedora, por definición, de la verdad, parece haberse quebrado porque las mayorías se han mostrado tornadizas y fluctuantes, y con sus cambios y arrepentimientos señalan, aunque todavía no conscientemente, que admiten equivocarse, que se rectifican y buscan alternativas. El delirio de unanimidad, el mito de la unión nacional, se han disgregado en una pluralidad de movimientos sociales apartidarios y movilizados tan sólo por reivindicaciones particulares.

Se ha puesto hoy de moda lamentarse por el egoísmo individualista, el indiferentismo, el escepticismo y el pragmatismo en que ha caído la sociedad actual. Pero estas jeremiadas no son sino nostalgia por un paraíso perdido que no fue, en realidad, sino un infierno. Lo que se ha perdido no es otra cosa que los totalitarismos y los autoritarismos —tanto en su forma fascista o estalinista o en la populista, que combinaba las dos anteriores—. La indiferencia por los grandes ideales de los años épicos constituye una bocanada de aire fresco, el descontento es al fin saludable frente al ciego fanatismo.

Ni el vaticinio apocalíptico ni el optimismo ingenuo resultan adecuados para pronosticar el desenlace histórico de un país y un mundo que están en transición, de un proceso en curso cuyo rasgo predominante es la inestabilidad. El porvenir no está determinado, y frente a él sólo cabe la incertidumbre.

Juan José Sebreli



Carta de Colombia

Los 70 años de Maqroll el Gaviero

La primera alusión a la figura de Maqroll el Gaviero, en la poesía de Álvaro Mutis (1923), es indirecta. Una oración que se le atribuye, en la cual ya pide «la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento». Mutis tenía entonces treinta años y el libro que la incluye se titula *Los elementos del desastre* (1953).

Desde entonces, y durante cuarenta años, el Gaviero resurge con inquebrantable fidelidad a todo lo largo de su obra poética: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (Madrid, Visor, 1992). Más aún, a pesar de su carácter elusivo y su silueta no dibujada del todo, es él la auténtica razón de ser de esta poesía, tan poco dispuesta al patetismo sentimental y a las revelaciones autobiográficas. Lo que de verdad Mutis quiso decir lo dijo a través de Maqroll.

Cuando Mutis habla de Maqroll, su escritura se hace más justa e intensa y sus textos adquieren el carácter cerrado de una imagen imborrable.

Al lado de Maqroll sus otros poemas —hablen de Proust o de los viajes del Capitán Cook, del Príncipe de Viana, o de Puhskin— se sostienen dentro de una intención afín: todos son elegías para figuras entrañables. Las prosas dedicadas a Maqroll, por más parciales que parezcan y anuncien, todas ellas, de algún modo, su disolución, continúan abiertas. Las llenamos con nuestras expectativas de lector. Queremos saber más acerca de esa presencia deliberadamente marginal. Se ve a sí mismo desdibujado en los bordes y se sitúa, de lleno, en una procelosa y ambigua zona de la escala social.

Cuando Maqroll aparece, por fin, de modo más amplio, es en 1959, en la *Memoria de los hospitales de ultramar.* El destino, irónico siempre, le había concedido todo cuanto pidió en su oración inicial y ahora lo encontramos herido y rememorante:

> Curaba el Gaviero sus heridas recibidas en la calle de los burdeles del puerto cuando, en plena ebriedad, insistió en contraer matrimonio con una negra madura y sonriente que exhibía sus grandes senos a la entrada del templo, con una expresión alelada y ausente.
> Saltando al río y refugiándose en el remolcador que partía, logró librarse de los airados feligreses. Sin embargo, un cuchillo le había entrado en el vientre dos veces y un brazo se le había dislocado por completo al rodar por las escalinatas del templo.

Gracias a esa *Memoria de los hospitales* sabemos algo de ese viajero solitario, de ese lúcido analista de sus propios males, que en un socavón, una cascada o un tren abandonado, recrea su peripecia humana siempre en contrapunto con una naturaleza tropical, de tierra caliente, propicia al desorden placentero de los sentidos, o astringente, en la frialdad de los páramos. Pero aún no lo vemos. Está allí, pero su perfil no termina por asomar del todo.

Esto sólo sucede en 1981 en un libro titulado *Caravansary* y, más concretamente, en un poema llamado «La nieve del Almirante». Allí asoma, íntegro, el singular personaje, no en las fantasmagorías de su mente, incentivadas por la fiebre malaria, sino con toda la cáscara corporal que envuelve ese manojo de sueños. Es la primera instantánea de una criatura que ya andaba sola. O, por lo menos, cojeaba, con la vencida dignidad de los perdedores:

> Al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada de la que nunca hacía caso. Iba y venía atendiendo a los clientes al ritmo regular y recio de la muleta que golpeaba en los tablones del piso con un sordo retumbar que se perdía en la desolación de las parameras. Era de pocas palabras, el hombre.

La entrañable ironía con que se cierra esta descripción muestra hasta qué punto Mutis ha convivido con

su criatura. Cuántos años ha vivido con ella dentro y cómo, poco a poco, la deja aflorar, queriendo que nunca termine de revelarnos sus secretos, en la impudicia de la página impresa. Quizá por ello añade, como última voluta de este retrato, el hecho de ser también Maqroll escritor de sentencias gnómicas, pero lo hace en los cochambrosos muros que conducen a un mingitorio.

No, el buen lector que es Maqroll, no parece hombre de letras. Marino, más bien, que siente «todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas», con la sequedad, entre «ceremonial y militar», de sus gestos.

El laconismo de sus ademanes certeros hace un eficaz contraste con su actitud desganada y distante, ajena al barullo del mundo. Pero Maqroll no se ha secado del todo. En sus ojos aún brilla «la ebriedad de todos los caminos» y la ironía propia de quien todavía aguarda terribles revelaciones —termina por descubrir, en un destartalado burdel y en una mujer de facciones bestiales, a una hermana suya— antes de encontrar el orden reparador que la muerte, al parecer, brinda a todos sus súbditos. Sólo que este hombre de «voz apagada», de tono «aterciopelado y neutro», no alcanzará a brindarnos ese último secreto, pues «es en nosotros / donde sucede el encuentro / y de nada sirve prepararlo ni esperarlo /. La muerte bienvenida nos exime de toda vana sorpresa».

Los harapos que cubren la flaca silueta de Maqroll el Gaviero, hombre de largas errancias, irán cayendo, hasta tal punto que el que fue y al cual le sucedieron las cosas, engendrará un tercer testigo, nacido de sí mismo, el cual terminará por escrutarlo, a fondo, en una confesión sin redención posible. Será entonces la absoluta evidencia de la escritura la que nos ha brindado y creado así a su mejor personaje, a su más logrado invento: un niño nacido en Bogotá en 1923 llamado Álvaro Mutis. Celebrar los 70 años de Mutis es regocijarnos de antemano con la perdurabilidad garantizada de su Gaviero. Cuando en 1986 inicia su ciclo novelístico en torno suyo, con una novela precisamente titulada *La nieve del Almirante*, la poesía ya había visto claro en el interior de este ser tan afín a todos los hombres en sus ímpetus y en sus derrotas.

J. G. Cobo Borda

Carta de Chile

Políticas culturales: balance de la transición

Concluido el gobierno del presidente Aylwin, se puede ya hacer un balance de lo que ha significado la transición en el campo de las políticas culturales. El mejor parámetro para llevarlo a cabo es el propio documento sobre cultura y comunicaciones que elaboró en 1989 la Concertación, como parte de las «Bases programáticas de la Concertación de Partidos por la Democracia». A fin de cuentas un programa es una suerte de compromiso y un documento útil para objetivar la diferencia entre lo que se promete y lo que realmente se hace.

El documento se inicia con una sección valórica, dedicada a la libertad, al pluralismo, el diálogo y la apertura. Son los «principios orientadores de una cultura democrática», principios que en 1989 era necesario resaltar, pues se estaba ante un pasado de censura y de intervenciones administrativas de carácter restrictivo. En el nuevo programa no ha sido necesario destacar con la misma fuerza tales valores, sencillamente porque ellos corresponden, hoy por hoy, a principios operantes. El pintor Guillermo Núñez, que a fines de 1993 inauguró una gigantesca y magistral exposición retrospectiva, es un ejemplo palpable de este clima de libertad. La expo-

sición de Núñez incluye la famosa muestra de jaulas que fuera clausurada en la época de Pinochet, muestra que le costó al pintor, literalmente, sangre, sudor y lágrimas. El teatrista Oscar Castro, que fuera expulsado del país con su grupo el Aleph debiéndose establecer en Francia, tiene actualmente una serie de obras en cartelera. Los conjuntos Illapu e Intiillimani se pasean por Chile y América Latina y ocupan lugares destacados en los ránking de ventas de discos. Joan Manuel Serrat, al que antes se le pusieron trabas para ingresar, ha vuelto al país en gloria y majestad. En la televisión se muestran de vez en cuando descarnados testimonios sobre violaciones a los derechos humanos.

Compartimos plenamente lo señalado por Nissim Sharim, actor de teatro ICTUS: «sentimos gran respeto por el gobierno de transición y, en particular, por el presidente Aylwin. Nadie te viene a detener a tu casa de madrugada; no te amenazan; no te torturan, no hay listas negras en la TV, puedes hablar y expresar públicamente tus opiniones... se acabaron los criterios extra-artísticos para otorgar exenciones tributarias a obras de teatro, etcétera, etcétera...» En definitiva, no debemos olvidar que en términos culturales uno de los logros más importantes de la transición ha sido el restablecimiento de un espacio abierto, sin restricciones ni cortapisas, más allá de aquellas que derivan de la propia sociedad. No sólo no debemos olvidarlo, sino que hay que remarcarlo y en voz alta.

Sin embargo también hay que señalar, aunque sea en voz bajita, algunos pelos en la sopa. El caso del libro de Martorell en que el gobierno se hizo parte de la prohibición de circulación; las presiones del Ejecutivo para que no se diera por televisión la entrevista en la que el ex agente de la DINA, Michel Townley, implicaba directamente al general Contreras y a un alto oficial en servicio activo. La censura a la película española *Bilbao* por «atentatoria contra la moral y las buenas costumbres», según el Consejo de Calificación Cinematográfica (entidad creada en 1974, en la que participan tres representantes de las Fuerzas Armadas). También algunas restricciones y cortapisas que derivan no de presiones del Estado sino de la propia sociedad, de una sociedad que todavía tiene mucho de hipócrita y recatada. Presiones, insisto, que, comparadas con el pasado, son sólo pequeños puntos que flotan en un lago de pluralismo y libertad. El propio hecho de que estas presiones hayan creado en la opinión pública cierta conmoción indica claramente que durante la transición la dirección general ha sido la de la libertad (y la del mercado), situación muy diferente a las intervenciones de carácter restrictivo que caracterizaron al régimen pasado.

Mucho se ha dicho que en el período autoritario hubo «apagón cultural», afirmación, a nuestro juicio, inexacta. Lo que sí hubo fue control del espacio público y de los circuitos artísticos y comunicativos. Control que tuvo, sin embargo, efectos contradictorios: por una parte, inhibió la creación y la vida cultural del país, pero por otra (aun cuando se proponía lo contrario) la estimuló, en la medida en la que dio lugar a una imaginación contestataria y a un horizonte de expectativas e ideales democráticos. Precisamente por ello la libertad que se instaura en la transición en los circuitos artísticos y comunicativos con todo lo deseable que es, no desencadena ni un destape ni una súbita efervescencia cultural. Ha sido, sin embargo, un factor que incidió en la mayor apertura a flujos internacionales, en la visita de conjuntos teatrales o musicales, exposiciones y escritores de jerarquía, en la celebración de encuentros, festivales y congresos de toda índole.

El programa de la Concertación de 1989 se refiere luego a tres ámbitos o circuitos distintos de política cultural. El primero es el espacio comunitario o de cultura local, que corresponde a las actividades culturales que se realizan en los sectores vecinales y poblacionales, en las comunidades rurales y étnicas, entre los grupos juveniles y de artistas aficionados. El estímulo y apoyo a estas actividades está, en gran medida, conectado con la transformación de los más de 350 municipios que existen en el país, cuyas autoridades, a diferencia de lo que sucedió en el régimen anterior, son hoy día elegidas. Muchos de estos municipios democratizados apoyan y acogen a los grupos culturales, otros han creado Casas de la Cultura, y en general puede afirmarse que todos tienen buena voluntad con respecto a las actividades culturales de base que se realizan en las comunas. El problema radica en la estructura de financiamiento de los municipios; hay algunos que tienen (gracias a las contribuciones e impuestos que recaudan) grandes presupuestos y casi un miniministerio de cultura, como es el caso de la Municipalidad de Santiago, y otros, en cambio, ni siquiera tie-

nen para apoyar con una tarima a algún grupo de teatro popular. La democratización de los municipios ha contribuido, sin duda, al fomento de las actividades culturales locales a lo largo del país; sin embargo, las carencias presupuestarias y la desigualdad entre los municipios sigue siendo, en relación a este tema, un problema pendiente. Falta todavía mucho por hacer en términos de lograr una mejor distribución geográfica y social de la infraestructura local (cines, bibliotecas, teatros), a través de la cual circula la producción artística.

Tal vez uno de los aportes más importantes del gobierno de Aylwin, en relación a la cultura local de raíz étnica, sea la Ley de Pueblos Indígenas. Aprobada en 1993, esta ley contempla —entre otros aspectos— el fomento y apoyo a la vida cultural de las principales comunidades étnicas del país, abriendo también cauces para su proyección a nivel nacional. Se crearán oficinas locales de pueblos indígenas, con funcionarios pero también con presencia de la comunidad, en el Sur (mapuches y huilliches), en el Centro (pascuences) y en el Norte (quechuas y aymaraes). Por primera vez en la historia de Chile se realizó un censo con datos étnicos, que nos indica que la población mapuche mayor de catorce años alcanza en el país a casi un diez por ciento de la población total, y en la región de la Araucanía a más de un veinticinco por ciento. Ojalá que la sociedad y, sobre todo, los medios de comunicación, no desperdicien y sepan valorar y darle cuerpo a la ley de pueblos indígenas. Persiste, por ende, el desafío de construir un país moderno que no esconda su pasado y que potencie su pluralismo cultural. Un país, como decía Gabriela Mistral, que sea menos cóndor y más huemul[1].

El segundo circuito que señalaba el programa de la concertación corresponde al ámbito de la industria cultural. Se estipulaba la necesidad de apoyar y fomentar el desarrollo de la industria del libro y de la industria cinematográfica, considerando que éstas eran las áreas en que el país tenía mayores ventajas comparativas. En 1993 se promulgó la Ley de Fomento del Libro y la Lectura, que determina la creación de un Consejo y de un Fondo Nacional del Libro, y establece un sistema de reintegro a las exportaciones de libros. Ese mismo año el Consejo distribuyó, por vía de un Fondo concursable, cerca de dos millones de dólares, suma que fue destinada a compras institucionales de libros, apoyo a investigaciones, a bibliotecas, a fomento de la crítica y a campañas en pro de la lectura. El ítem quedó ya incorporado en el presupuesto de la nación, y permitirá que el sector del libro recupere para su fomento y desarrollo parte del IVA (Impuesto al Valor Agregado) que el Estado recauda por la compra y venta de los mismos.

En cuanto al cine, y siguiendo una política de mercado asistido, el Estado —o más bien la banca estatal— otorgó una línea de créditos por casi tres millones de dólares a Cine-Chile S.A., sociedad formada por la Asociación de Productores de Cine y TV. Se trata de un crédito que ya ha dado algunos frutos *(Johnny Cien Pesos)* y que si se administra con transparencia y atendiendo al mérito de los proyectos permitirá sentar las bases para una industria del cine. También se han creado mecanismos para modernizar la industria cultural musical, como la legislación del derecho de autor que permite a los artistas administrar, a través de corporaciones de derecho privado, los recursos derivados de la propiedad intelectual. Respecto al cine, sin embargo, está todavía pendiente la modificación del Consejo de Calificación Cinematográfica, entidad que ejerce una suerte de censura en el área y que funciona tal como lo hacía en la época de Pinochet, y que es disonante con el ánimo de renacimiento del cine chileno que se vive en el país. El proyecto de modificación del Consejo está todavía pendiente, debido a que en el Congreso no se ha llegado a acuerdo en la materia.

Un tercer ámbito o circuito de política cultural que contemplaba el programa de 1989 es el de la cultura artística o especializada en sus distintas áreas (literatura, teatro, danza, fotografía, artes plásticas, música, etc.). Se instaba a apoyar selectivamente y por la vía de concursos públicos y plurales la creación en cada una de ellas. Así, efectivamente, se ha hecho, a través del Fondo de la Cultura y las Artes, FONDARC. Se trata de un fondo para el apoyo y fomento de la cultura artística, que contempla cuotas para las regiones, y que convoca anualmente a concursos evaluados por pares. El Fondo fue creado en 1992 por el Ministerio de Educación, y ha repartido en los últimos dos años cerca de cinco millones de dólares. Otra iniciativa vinculada a este circui-

[1] *Ave y animal que forman parte de nuestro escudo.*

to es la Ley de Donaciones Culturales, aprobada en junio de 1990 con la Reforma Tributaria. Esta ley (conocida también como Ley Valdés por el rol que tuvo en ella el entonces presidente del Senado, Gabriel Valdés) estimula —por la vía de ciertos descuentos tributarios— las donaciones del sector privado al desarrollo de la cultura. También se ha reorientado y ampliado el sistema de premios de resorte público, a través de la Ley de Premios Nacionales (1992) que aumentó la cantidad de premios a once, incrementando sus montos y modificando la composición del Jurado.

FONDARC ha sido una iniciativa de gran importancia, puesto que permite apoyar proyectos en todas las áreas, incluso proyectos de cultura local o popular. Como en todo concurso que se precie en éste también ha habido reclamos de postulantes que no han quedado seleccionados o a quienes no se les dio todo el presupuesto solicitado. No cabe duda, sin embargo, de que los criterios de selección podrán irse perfeccionando y que el Fondo será incrementado. En cuanto a Premios Nacionales, a pesar de que la Ley se modificó y se dio mayor pluralidad a los jurados, hay ciertos premios que resultan incomprensibles. Por ejemplo, el Premio Nacional de Periodismo 1993 que fue otorgado a la editora de un vespertino de derecha, un diario propinochetista que durante el régimen pasado tuvo una actitud ambigua frente a las violaciones a los derechos humanos y a la libertad de expresión. Como esta editora prácticamente no tiene una columna propia, el Premio se entendió como un premio al diario, lo que resulta, a estas alturas, incomprensible, pues los premios de resorte público deberían servir para estimular y jerarquizar valores. La Ley de Donaciones Culturales, si bien abre un camino de enormes posibilidades, no ha funcionado todo lo bien que se esperaba. La iniciativa era excelente, pero los beneficios y rebajas tributarias que otorga son demasiado magros, lo cual ha redundado en cierta falta de interés por parte del sector privado. Tiene también algunos vacíos producto del apresuramiento con que fue redactada.

Lo sucedido con la Ley Valdés se debe, en gran medida, a que el Estado cuenta actualmente con una diversidad de instancias de formulación e implementación de políticas culturales, repartidas en distintos ministerios, sin que exista una instancia coordinadora o un organismo superior, que permita conducir con mayor coherencia y eficacia las políticas y acciones del sector público en el campo cultural. Se trata de un tema que estaba también considerado en el Programa de 1989, pero que no se ha implementado por discrepancias en el interior de la concertación. En efecto, el sector que durante el gobierno de Aylwin manejó la Secretaría de Comunicaciones y Cultura, y que se ubica más bien en el PPD y en un liberalismo suspicaz frente a toda incrementación del Estado, se opuso tenazmente a esta instancia de coordinación u organismo superior, viendo en ella el peligro del dirigismo cultural y de la burocracia ineficiente, y argumentando que la dispersión actual permitía mayor heterogeneidad y diversidad, mayor presencia de la sociedad civil, vale decir haciendo una lectura posmoderna de la misma. Fue un sector que se jugó en el campo de la cultura y las comunicaciones por una gestión pública liviana *(¿light?)* y descentralizada, respetuosa de la iniciativa privada y sustentada en la creación de espacios más que en la oferta de servicios.

Cierta ideologización de esta postura es tal vez la responsable de la poca atención que se le prestó al patrimonio cultural, área atendida sólo muy parcialmente durante el gobierno que termina. En efecto, existe cierto consenso —y así lo señala el programa del nuevo gobierno— respecto a la necesidad de una política integral y moderna para la protección, valorización, fomento y difusión del patrimonio cultural del país (arqueológico, histórico, arquitectónico, escrito, audiovisual, artístico, antropológico y social); una política que reforme y ponga al día la institucionalidad y el marco legal con que operan las políticas públicas vigentes, una política que diseñe fórmulas creativas, combinando el esfuerzo público con la participación privada y el aporte comunitario e individual.

En síntesis, se puede decir que en lo cultural el gobierno de la transición ha cumplido en alto grado lo que señalaba su programa, y que en general lo ha cumplido con ecuanimidad, amplitud y sin sectarismos. Ahora bien, a pesar de este balance positivo nos parece que la vida cultural durante este período ha sido chata, carente de vuelo, pasiva, sin núcleos de energía cultural, saturada por la cultura de masas y por un ambiente poco propicio al pensamiento crítico, a los sueños y riesgos de la imaginación. Ello, por supuesto, no es atribuible al gobierno, más bien lo es a la sociedad y a nosotros mis-



mos. Además, la vida cultural es mucho más compleja que los decretos o las leyes culturales. En relación a este tema hay, sin embargo, una suerte de eslabón trágico: no nos cabe duda de que la única manera de que la transición tuviera el éxito político que tuvo —y alejara el fantasma de la dictadura— era siguiendo la estrategia que siguió. Una estrategia de enfriamiento de los conflictos y de búsqueda de consensos. Pregúntese, empero, el lector, cuáles serán las consecuencias culturales de esta estrategia en un país como el nuestro. En un país que arrastra un déficit histórico de espesor cultural, y cuya cultura ha sido, en gran medida, una suerte de subproducto o vagón de cola de la política y de las utopías sociales.

Bernardo Subercaseaux

Carta de México

El Tratado de Libre Comercio

En las navidades de 1982 volví a México después de vivir varios años en Nueva Inglaterra. Durante el tiempo que estuve allí seguí muy de cerca, a través de lo que leía en los periódicos y en algunas revistas, los procesos de consolidación de la Comunidad Europea. Regresé a mi país con la sensación de que el mundo empezaba a entrar en una nueva era histórica. Incluso llegué a pensar que las transformaciones que se estaban dando eran tan importantes como las que se dieron a finales del siglo XV, no sólo por lo que significaba la unión europea y los avances en la tecnología —la computación, las telecomunicaciones, etc.), sino también por el fracaso de las utopías totalitarias, y con esto último la resignificación y la revaloración del individuo ante la sociedad. En una entrevista publicada en una revista mexicana, en 1984, mucho antes del derrumbamiento del muro de Berlín, llegué a decir, sin un afán de profecía, que «empezábamos a vivir una era post-utópica» ya que cada una de las utopías de nuestro siglo habían caído «como la manzana de Newton, por la gravedad de los dogmas».

Pensaba, y lo sigo pensando, que lo que entendemos como modernidad, ese gran período que se inicia en Occidente en el Renacimiento y que tuvo dos proyectos básicos a lo largo de los siglos, la Reforma y la Contrarreforma, forzosamente tenía que concluir con la conciliación de los mismos, y que el camino para hacerlo era instituir prácticas democráticas en aquellos países con una herencia totalitaria, es decir, aceptar las diferencias y legislarlas. Al ver la manera en la que los países con un pasado reformista se integraban con aquellos otros con uno contrarreformista, para conformar una comunidad de naciones, me hacía creer que esa hipótesis podía ser cierta. Esas meditaciones me llevaron a la vez a preguntarme si la forma en la cual Hegel había concebido el Estado-Nación seguía siendo vigente. En algunas lecturas encontré una respuesta. Para mi sorpresa, esa idea —tal como me lo suponía— empezaba a desmoronarse. La idea de Estado-Nación comenzaba a ser suplantada por otra, basada en las relaciones mutuas entre las diferentes naciones que conforman una comunidad.

Al llegar a México aquellas navidades encontré a mi país en bancarrota, provocada en parte por las políticas populistas que se habían llevado a cabo durante los últimos dos gobiernos, así como también por problemas acumulados que durante el siglo habían sido mal resueltos. Muchas veces, en el pasado, intentando resolver un problema, habían creado varios, como fue el caso del cam-

po. La expropiación de la tierra en las zonas rurales nunca eliminó la miseria de los campesinos, pero hizo que éstos emigraran ya fuera a la Ciudad de México, creando cordones inmensos de pobreza —y con esto, sobrepoblación, desempleo, contaminación, gasto en urbanizaciones y excesivo centralismo—, o hacia los Estados Unidos. Tanto las políticas populistas de los recientes regímenes como los males heredados por décadas, lograron que a principios de los años ochenta los índices de inflación y de devaluación de la moneda fueran alarmantes. El endeudamiento tanto externo como interno batió récord en toda nuestra historia. La fuga de capitales, el aumento del desempleo, la parálisis en la economía, el exceso de burocracia, las repetidas nacionalizaciones de empresas y de bancos productivos, la corruptela y la pobreza, presentaban un panorama verdaderamente aterrador. Parecía que el país tenía una vocación innata para mantenerse para siempre en el subdesarrollo y que la responsabilidad caía, en gran medida, en la colectividad. Después del crack de la economía mexicana en 1982, el nivel de vida de la población cayó como nunca había caído. Por ejemplo, un profesor universitario, que acostumbraba a ganar dos mil dólares al mes, empezó a percibir trescientos o cuatrocientos. En los supermercados empezaron a escasear incluso los productos básicos. Todos los artículos de importación necesarios para el funcionamiento de industrias, laboratorios, hospitales, etc. desaparecieron.

Al poco tiempo de llegar a México empecé a dar clases en la Facultad de Filosofía y Letras. El discurso de gran parte de las personas que encontraba a mi paso seguía siendo igual al de la década anterior. Cualquier crítica que se hiciera, por más pequeña que ésta fuera, podía generar ira o silenciosas persecuciones por parte de aquellos grupos que atribuían todos los males del país a extrañas confabulaciones internacionales o por aquellos otros que insistían en dar soluciones basadas en las doctrinas marxista-leninistas. Preocupado por la situación medité mucho sobre México y su historia, sin tomar en cuenta la forma en la que habían fracasado las mismas en los países donde habían sido impuestas. En algunos libros, como *Ulises criollo* de José Vasconcelos, encontré paralelos entre el México anterior a la revolución y el que nos estaba tocando vivir en aquel momento. En una ocasión, ante un grupo de estudiantes y otras personas, dije que el futuro de México era crear una comunidad económica con Estados Unidos y Canadá, tal como lo habían hecho los países europeos. Mi comentario causó malestar. Me miraron como si hubiera profanado la esencia más profunda del ser mexicano. Muchos de mis estudiantes dejaron de asistir a clases y durante varias semanas recibí llamadas telefónicas anónimas con insultos. Poco tiempo después dejé México por dos años.

Mientras tanto, con el nuevo gobierno de Miguel de la Madrid, las cosas empezaron a cambiar poco a poco. La crisis había producido un efecto positivo. La mayoría de la población, ante la necesidad, aceptó el cambio. Toda una serie de reformas casi invisibles prepararon el camino para una transformación mucho más radical llevada a cabo en el actual gobierno: en primer lugar, la renegociación de la deuda externa y la disminución de los índices de inflación y devaluación de la moneda a cifras que han creado una estabilidad económica, como no había tenido el país en varias décadas; más tarde, cierta mejoría en el nivel de vida. Esto fue logrado gracias a una serie de reformas entre las cuales habría que mencionar: la privatización masiva de empresas paraestatales, de bancos e incluso de la tierra en el campo. Algunas de esas reformas habían sido tabús durante muchas décadas. Gran parte de la historia posrevolucionaria se había basado en dogmas relacionados a la excesiva participación del Estado. También se crearon leyes para reactivar el sector privado y se iniciaron programas de orden social que en muchos casos han servido de ejemplo para otros países con problemas semejantes. A pocos meses de las próximas elecciones para la presidencia, me atrevería a decir —sin nunca haber participado en el Estado, ni haber representado como escritor a México en los faraónicos festejos literarios que se han celebrado en el extranjero—, que el actual gobierno ha sido uno de los mejores que hemos tenido desde nuestra Independencia. Y con esto no quiero decir que muchas cosas no puedan ser criticables. Después de una larga crisis de diez años, el país parece que se ha preparado para entrar en el nuevo milenio con una economía más sana y una reputación internacional decorosa. Desde luego, hay mucho camino que recorrer todavía. El próximo gobierno, además de continuar con la política económica y social hasta ahora llevada, tendrá que continuar con las reformas en muchas otras áreas. Por ejemplo, en la



educación. Es necesaria una reestructuración de orden académico en las universidades. El nivel del estudiantado, sobre todo en las universidades públicas, ha disminuido a tal grado que las personas más preparadas del país, actualmente, han sido formadas en el extranjero o en instituciones particulares. La herencia populista de las décadas anteriores logró que lo «ideológico» sustituyera a lo académico. Gran parte de las universidades mexicanas se han convertido en fábricas de frustraciones. Los estudiantes salen mal preparados y las oportunidades que tienen en su futuro, en un mundo necesariamente competitivo, cada vez son más escasas. Y lo peor de todo es que durante años muchos han creído que con el solo hecho de tener un título universitario su vida iba a resolverse. Sería mejor que se prepararan en otras actividades bien remuneradas, para no tener después esa sensación de fracaso. Para ello deben de existir filtros desde la primaria, que permitan seleccionar al estudiantado capacitado para ingresar en las universidades, y que a su vez deriven a los no preparados a otras formas de educación que garanticen un bienestar económico y una realización grata personal. Por otra parte, la educación debe estar orientada hacia la investigación y no basada en ejercicios de memoria. Para eso existen los libros. Son necesarias bibliotecas actualizadas y eficientes en las cuales los estudiantes puedan desarrollar su capacidad como investigadores.

Ahora bien, uno de los acontecimientos más importantes posiblemente de toda nuestra historia moderna, ha sido la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC, NAFTA o ALENA), con Estados Unidos y Canadá, realizada el año pasado. Aquel comentario mío expresado a principios de la década anterior que causó tanto rubor, se convirtió con el tiempo en la política oficial de los países que integran el hemisferio norte del continente americano.

A diferencia de la Comunidad Europea, dicho Tratado es un acuerdo que elimina, de manera progresiva a lo largo de quince años, las fronteras comerciales y económicas entre los tres países, creando un mercado de 360 millones de personas, pero no presupone el libre tránsito de los ciudadanos. Sin embargo, hay que recordar que también la Comunidad Europea nació como un acuerdo comercial. Posiblemente esto mismo suceda con los integrantes del Tratado en un futuro no muy lejano. Quizás otros países americanos poco a poco se integren a esta nueva sociedad de naciones.

Desde la antigüedad, todos los cambios importantes que se han dado en el mundo han sido precedidos por factores económicos relacionados al comercio. Si alguna vez Cristóbal Colón llegó a América, fue por el hecho de que quería buscar una ruta marítima para comerciar con Oriente. Lo mismo podríamos decir de los fenómenos que han producido las asociaciones económicas de los últimos años.

Si bien el TLC ha sido, antes que nada, una forma de reglamentar el comercio ya existente con Estados Unidos, una vez formalizado, producirá en los tres países que lo conforman transformaciones en todos los aspectos de la vida cotidiana. Además de las cuestiones materiales que ya se empiezan a vislumbrar —en el caso de México la entrada de grandes sumas de dinero y productos, la creación de grandes zonas industriales, la agilización en los procedimientos burocráticos, así como también una mayor eficiencia en las telecomunicaciones—, algo que es evidente es una nueva actitud mental por parte de los ciudadanos.

Hace poco, por casualidad, asistí a una reunión en la que se encontraba una canadiense, una norteamericana y dos mexicanos. La conversación giró, sin que lo buscáramos, en torno a los problemas económicos y culturales comunes a los tres países. En cierto momento nos dimos cuenta de que estábamos tratando el tema de una manera global. Nos quedamos mirando, un ángel pasó por el aire y alguien dijo: «hay un nuevo mapa en el Atlas». Todos los reunidos sentimos que el hemisferio norte del continente nos pertenecía como algo propio, independientemente de las barreras culturales. Existe una identidad americana que va más allá de las identidades nacionales: es una forma de ser y estar en el mundo y está relacionada con una historia común que sobrepasa las apariencias superficiales. Ser americano es ver la historia desde esta orilla del Atlántico.

En menos de un año México tendrá un nuevo Presidente. La situación que hereda es verdaderamente privilegiada. Existe una estabilidad económica como nunca se había dado en décadas. Una cuestión importante para que este acuerdo funcione, en el caso de México, va a ser la buena administración de la economía y del gasto público. En *Ulises criollo*, José Vasconcelos, al compa-

rar dos ciudades fronterizas separadas por un puente, donde pasó varios años en su infancia a fines del siglo pasado, nos dice: «Durante mucho tiempo el tono social lo dio Piedras Negras. Nuestra superioridad era notoria en el refinamiento de las maneras y el brillo de las fiestas patrióticas, carnavales y batallas florales de primavera. Pero, gradualmente, Eagle Pass adelantaba. Casi de la noche a la mañana se erguían edificios de cuatro y cinco pisos, se asfaltaban avenidas. Entretanto, Piedras Negras entregábase a las conmemoraciones y holgorios sobre el basurero de las calles y las ruinas de una construcción urbana elemental. Inseguros del mañana, olvidados del ayer, los nuestros derrochaban con desprecio de la previsión, indiferentes aún al aseo. En cambio, Eagle Pass se pulía y hermoseaba tal y como las bellas rubias que recorrían nuestras calles abandonadas, manejando ellas mismas las riendas del caballo de sus *buggies* de luciente barniz. Y empezó a estar de moda vestirse en las tiendas del otro lado, resultaba también más económico que encargar las ropas a México. Y a medida que las mesas de comidas de la Plaza del Cabrito se iban quedando solas, en Eagle Pass se abrían restaurantes de manteles albos y vajillas plateadas.» Desde luego, en un siglo las cosas han cambiado mucho. Sin embargo, ese carácter festivo, a veces despilfarrador, tan nuestro, debería de ser modificado para que los ingresos tanto públicos como privados tuvieran fines más constructivos y duraderos. Si bien un rasgo característico de la civilización hispánica, en ambas partes del océano, ha sido desde el barroco el gusto por la proliferación y el exceso, sin cambiar nuestra identidad cultural, en un ejercicio de autocrítica sería conveniente para todos, sobre todo ahora, que México tiene que lograr una competitividad equivalente a la de los países del norte, inculcar una ética en el estudio, en el trabajo y en el empleo de los fondos públicos.

Manuel Ulacia

Carta del Perú

El arte de sobrevivir

En la calle donde vivo, antes apacible y ordenada, la vieja bodega de la esquina —la del chino— y la panadería son los espacios que quedan de un tiempo más formal. Ahora, una nueva versión enrejada de una bodega ocupa el garaje de una de las casas, y otro ha pasado a servir de librería (lo cual es mucho decir), papelería y servicio de fotocopias. Frente a la panadería se ha ubicado un quiosco de periódicos y revistas, en realidad una gran caja azul montada sobre unos cuantos ladrillos niveladores. La panadería vende también cerveza, otras bebidas y artículos de limpieza, y hace poco ha colocado un teléfono que funciona con fichas; por el portón del costado, donde siempre descargaron la harina y por donde ingresaban los empleados, salen ahora todas las mañanas carretillas rumbo al mercado cuatro calles más abajo, donde sus propietarios (ahora también inquilinos de la panadería) ofrecen su mercancía como vendedores ambulantes. Casi al llegar a la esquina hay una carnicería que ha empezado a vender también huevos y donde nunca falta una rama de ruda (la hierba milagrosa del comerciante peruano). En la casa de enfrente, un letrero anuncia unas pretensiosas clases de guitarra. Dos casas más allá vive un joven que alquila un auto como taxista. En la casa que sigue —inadecuada para estos fines— han instalado un colegio y a las diez y media de la ma-



ñana los gritos de los chicos anuncian el comienzo del largo recreo en la puerta de la casa. Enfrente, la propietaria ha construido cuartos en el patio posterior y vive vigilando sus rentas mientras se pasea por la acera. Mis vecinos de la derecha han instalado una oficina en los bajos, y los de la izquierda han elegido la azotea para un oficio indefinible que requiere de martillo y fierros. De alguna parte, aún no descubierta, me llega cotidianamente el ruido monótono de una imprenta. Y yo, más subterránea, fabrico entre otras cosas estos artículos.

Con algunas variantes, ésta es la escenografía de la mayoría de las calles de nuestras ciudades en las que transcurre la vida visible e invisible de sus habitantes. Casi siempre un cartel, tímido u ostentoso, revela que la casa no es sólo vivienda y que las personas no son únicamente moradores. Pero, sobre todo, denuncia una búsqueda y una carencia. Son muchos los que intentan una vía alternativa para clavar las uñas al fin de mes. El progresivo deterioro de los salarios en el Perú ha multiplicado la capacidad de imaginar mecanismos que tiendan a contrarrestarlo. Quienes están desempleados piensan, por lo general, en «hacer negocio» y ser independientes; quienes tienen un empleo aspiran, con frecuencia, a «cachuelearse» en las horas libres. Muy pocos, en suma, hacen exclusivamente lo que anotan en su declaración para el pago de impuestos, si es que declaran.

La informalidad echa sus raíces en la vida de todos, no solamente en el grupo al que han dirigido originalmente sus estudios los científicos sociales, es decir, el emigrante de la provincia a la capital. Y esa informalidad, más matizada, es vista por quienes se adhieren a ella como una reacción lícita contra la insuficiencia de sus ingresos. Me pregunto si el desborde imaginativo que supone concebir formas paralelas de ganarse la vida, no es un recurso que indirectamente canaliza y transforma una posible respuesta violenta. Recuerdo ahora la pregunta que he escuchado en boca de muchos cada vez que hemos considerado haber llegado a un punto en que la situación no da para más: «¿pero por qué el pueblo no se subleva?».

La sensación de frustración colectiva, que no ha hecho sino aumentar en más de una década, en el orden específico de la aspiración a un trabajo bien remunerado o del cumplimiento de las expectativas profesionales, pisa un terreno aledaño al límite entre la actitud creadora y la postración depresiva. Mientras algunos grupos humanos se hallan al borde de la parálisis después del más reciente golpe que deshace sus proyectos, otros desarrollan salidas impensadas y consiguen defenderse. Cuando subo a un taxi y me encuentro con un ingeniero que fue «invitado» a retirarse de una empresa y me cuenta lo que ahora hace para sostenerse, pienso si sus triunfos cotidianos no malencubren la acechanza del fracaso.

Y es que este estado de cosas contiene una injusticia o, dicho de otro modo, vuelca nuestros modelos lógicos de justicia, según los cuales a mayor preparación corresponde una mejor remuneración, y proyecta a la sociedad la ley de la selva: el más fuerte será quien sobreviva, pero sabemos que en esa fuerza siempre hay un porcentaje de maña. Por eso, aunque el ingeniero-taxista logre por este oficio ocasional o cualquier otro «negocio» los ingresos necesarios para él y su familia, a la vez estará dejando de ser retribuido por una profesión para la cual se preparó varios años y en torno a la cual formuló gran parte de su proyecto personal, y esto es frustrante, esto deja huella. La pregunta es: ¿cuánta frustración somos capaces de seguir acumulando y de qué manera se refleja este hecho en la colectividad? ¿Cuánto pueden soportar un maestro o un policía que un heladero o un fontanero ganen más que ellos? Tal vez lo soporten en términos de seguir asistiendo a sus centros de trabajo, pero el lento deterioro en su rendimiento y dedicación da la medida de lo corrosiva que puede ser esta situación si tenemos en cuenta todos los niveles que atraviesa.

Hablando en cifras, en el Perú aproximadamente el ochenta por ciento de la población económicamente activa está desempleada o subempleada, y al fenómeno del subempleo hay que asociar el del pluriempleo. En el terreno de esta peculiar alianza se mueve la mayoría de las personas que trabajan por la cultura en el país. Literatos, artistas plásticos, gente de teatro y de cine, músicos, bailarines, historiadores, museólogos, arqueólogos, antropólogos y otros, dividen su tiempo entre varias ocupaciones, desgastan energías en las formas no deseadas de obtener ingresos, agotan los escasos mecanismos para lograr algún tipo de subvención, o quizá les dan origen a fuerza de buscarlos, y cuando culminan un proyecto de investigación o una obra en el campo de la creación artística es porque han conseguido reciclar sus propios desechos: el desánimo, la falta de fuerzas y de recursos.

Indudablemente, no es un tiempo cuajado de satisfacciones, sino para entrenarse en el ejercicio de la sobrevivencia, para ganarle la jugada a cada día y a cada mes. Es un tiempo de desposesión en todos los sentidos, un tiempo sin tiempo y nada más. Pero es también un campo de prueba para quienes son capaces de transformar estímulos negativos en formas de resistencia.

Ana María Gazzolo

Carta de Nueva York

Revistas literarias hispánicas de Nueva York

Max Aub, en un estudio sobre poesía española contemporánea, decía lo siguiente: «el realismo socialista puede dar más de sí que las heces del surrealismo, pero no quiero callar mi esperanza de que la no aceptación, de la rebelión contra cualquiera de esas imposiciones, nazca *un arte poético más humano*». Y esto último es lo que importa retener. Roland Barthes, en un ensayo cuyo título es «Escritores, intelectuales, profesores», también se planteaba qué hacer ante las dos teorías del conocimiento de la modernidad: «a saber, la dialéctica materialista y la dialéctica freudiana». Y proponía que si se reunían estos dos paradigmas se podría quizá producir *una nueva relación humana*. Me imagino que las revistas de literatura y de arte deberían, de algún modo, reflejar el punto en el que en cada época se encuentra respecto a esa variable, y siempre nueva, relación humana e intelectual, al igual que deben detectar el arte poético de cada momento histórico.

Desde el siglo XIX se vienen publicando revistas en español en Nueva York. Por aquel entonces circulaban en esta ciudad dos revistas literarias: *La Revista Ilustrada de Nueva York* (1886-1893) y *Las Tres Américas* (1896-1899); esta última fundada por el poeta venezolano Nicanor Bolet Peraza, el cual murió en Nueva York en 1906. En ellas aparecieron colaboraciones de muchos de los modernistas hispanoamericanos más importantes y hasta de la española Pardo Bazán. También en esta ciudad, ya en nuestro siglo, fundaría Federico de Onís, en 1934, la *Revista Hispánica Moderna* (que ahora, en su «nueva época», es codirigida por Jaime Alazraki y Gonzalo Sobejano). Por sus páginas pasaría todo lo que valía y brillaba (y aún hoy) de la literatura hispánica, pero quizá la preocupación por la alta erudición les impedía constatar (a sus diferentes editores) que en el mismo Nueva York ya existía una literatura, en nuestra lengua, que merecía ser atendida.

Con el tiempo se crearían muchas revistas más en esta ciudad; cada una padecería la suerte que el dinero disponible les deparara: *Review: Latin American Literature and Arts*, publicada por la America's Society, es una de las revistas que con más asiduidad sigue apareciendo. Otros esfuerzos individuales tendrían más corta vida, como es el caso de las revistas dirigidas por Iván Silén: *Caronte* y *Lugar sin límite*; y muchas más (algunas se siguen publicando): *Románica, Lyra, Emem-Ya, La Nuez, Brújula, Realidad aparte*, etc. Como no se trata aquí de hacer una historia de las revistas hispánicas publicadas en Nueva York (algún buscador de tema para una tesis lo hará alguna vez), ponemos fin a esta enumeración para adentrarnos en el tema central de esta carta: la nueva revista aparecida en esta ciudad, en noviembre de 1993, *Transimagen*.

Transimagen, una nueva revista

Quiero empezar por decir que cualquier esfuerzo que se haga en los Estados Unidos por promocionar su rica producción literaria en lengua española, debe ser alentado y apoyado por la comunidad hispanohablante; por lo tanto, felicito a su directora Lillian Haddock, y a su coeditor, José Luis Colón-Santiago, por haber hecho posible la publicación de *Transimagen.* No obstante, me parece que si no tomamos una actitud autocrítica, corremos el riesgo de que este tipo de esfuerzo termine por darnos una imagen distorsionada de la indiscutible calidad de aquella literatura.

Nos sorprende, desde su breve «editorial», que *Transimagen* salga a la luz bajo un concepto tan común y general como el de cualquier otra revista de las que conocemos hasta la fecha. Pero quizá sea una frase de dicho texto la que muestre mejor lo que estamos tratando de expresar: «La filosofía de amplitud sobre la que se afirma [esta revista] está fundamentada en la necesidad de desarrollar vehículos que sirvan para comunicar, dar a conocer y aglutinar a artistas de diversas nacionalidades *que consideren válido su mensaje al mundo*» (la cursiva es mía). El problema fundamental no está en la retórica «del mensaje al mundo» (que es una simplificación de la función del arte y la literatura), sino en pensar que hay algún artista, por mediocre que sea, que no considere válida su obra (según esta revista «su mensaje»).

El contenido de *Transimagen* es más alentador que su editorial, aunque no deja de poseer ciertos problemas que quisiera señalar aquí. Empecemos por subrayar su ladera positiva. Hay algunos poemas de gran calidad de autores ya reconocidos en el ámbito internacional de la lengua española: José Kózer, Giannina Braschi e Isaac Goldemberg, entre otros. También publican sus textos en esta revista autores menos conocidos que merecen la atención de los especialistas y de los lectores en general: José Luis Colón-Santiago, David Cortés Caban, las excelentes traducciones de algunos poemas de Elizabeth Macklin (realizadas por Orlando José Hernández), o los cuentos de Celestino Cotto-Medina.

En la sección de «Ensayos» se encuentra un trabajo bastante polémico de Silvio Torres-Saillant, «Literatura y libertinaje: el oficio de la emigración». Este artículo, quizá demasiado paternalista, plantea un problema central: «Cuando la emigración hispana en los Estados Unidos supere su actual desarticulación política, económica y cultural existirán las condiciones que permitan el surgimiento de un juicio relativamente común sobre arte literario en particular y productos estéticos en general». Esto quiere decir que para que exista una crítica «seria», relacionada con la literatura hispánica de los Estados Unidos, habría que esperar ese momento histórico ideal (no sé qué hora, qué día o qué año) en el que las fuerzas socioeconomicaspolíticoculturales llegarían a su madurez en este país. ¿No podría suceder todo lo contrario? Es decir, que la crítica pueda dar coherencia cultural a la dispersión actual de la producción literaria en lengua española en los Estados Unidos. Por otro lado, Torres-Saillant recomienda a cualquier artista una sistemática autocrítica, y un rigor que, de algún modo, legitimarían sus obras y evitaría una cierta autoindulgencia frente a la producción propia; lo cual, sin duda, disminuye siempre la calidad de la obra de un autor. Esto, con ser verdad en el caso de muchos escritores hispanos de los Estados Unidos, no es sino una generalidad que se podía aplicar a los escritores poco rigurosos de cualquier país. Por lo demás, se encuentran en esta sección de ensayos de *Transimagen* unos cuantos artículos de bastante interés, aunque a mí me parece el más significativo el trabajo de Catherine Bernamou sobre cine cubano.

Ahora bien, mi reparo principal a *Transimagen* es la falta de un intento para que esta revista se distinga de las demás, tanto por su estética como por su ética. El hecho de que su contenido tenga una escasa relación con el momento actual de la producción artística de los hispanos en los Estados Unidos, cada vez más influyente en el ámbito norteamericano del arte, y de que la cultura popular producida por los hispanos en este país (rap latino, salsa, grafitti, muralismo) sea desatendida, no creo que favorezca demasiado a *Transimagen.* Por otro lado, la situación social de los hispanos en Nueva York, por poner un ejemplo, es tan compleja (como es el caso de la violencia cotidiana en la que viven) que me parece que una revista publicada en esta ciudad tiene que tener en cuenta esas coordenadas culturales y sociales, las cuales, tarde o temprano, afectarán a nuestra cultura en general. Ahora bien, si lo que se pretende (como parece indicar el editorial antes mencionado) es abrir las

puertas a los nuevos artistas de «todas las nacionalidades», francamente creo que el destino de *Transimagen* es, por ilimitado, un tanto precario e ingenuo.

Violencia, literatura y arte

¿A quién le extraña que la violencia sea la más fiel aliada de la cultura occidental? Si recorremos con mirada rápida algunos textos, algunos museos, algunos periódicos, algunas películas, algunos programas de televisión, algunos vídeos, veremos que la realidad virtual de nuestra cultura se funda en una realidad brutal: la de la violencia humana. Desde la *Biblia*, que nos recomienda como plato del día el «ojo por ojo y diente por diente»; desde el «Génesis», cuya violencia creadora de Dios es tan arbitraria como la de cualquier dictador moderno, desde Caín y Abel la violencia forma parte de nuestra cultura.

Por suerte, algunos artistas, escritores e intelectuales, no han permanecido mudos ante los períodos más violentos de nuestra civilización. Nos toca a nosotros también preocuparnos por esta guerra sorda, sin enemigos concretos, que estamos viviendo. Bien decía Albert Camus que el siglo XX será conocido como *el siglo del miedo.* Y no se trata de «ponerse» apocalípticos, pero sin dejar de ver el lado positivo de esta sociedad, sería inmoral cerrar los ojos ante el terror bajo el que vivimos, sería inmoral no hacer algo; aunque sólo sea escribir unas cuantas líneas, pintar un cuadro, hacer una fotografía, que denuncien la violencia actual; aunque sólo sea para reflejar este estado de la sociedad en una revista como *Transimagen.*

«Pienso en la niña violenta —escribía José Moreno Villa durante su estancia en los Estados Unidos—, en la niña violenta que es Nueva York toda, y toda América del Norte». Recientemente un hombre, Colin Ferguson, entró en un tren y asesinó a cinco personas, e hirió a diecinueve; una de ellas murió unos días después. Las víctimas reales eran aquellos cuerpos ejecutados en lo que podía haber sido un día como cualquier otro, con su rutinario trabajo en Manhattan, con el viaje hacia la paz bucólica de las afueras de la isla, de una clase media que ha abandonado el horror de estar en Nueva York por la supuesta tranquilidad de los pueblecitos y los suburbios. En el corazón de esta ciudad, en las mismas calles donde hace poco realizaban sus negocios las prostitutas, los vendedores de drogas, los chulos, se ha instalado un «Reloj de la Muerte» electrónico en el cual aparece el número diario de los muertos por armas de fuego en este país; para el mundo entero quizá sea sólo una forma brutal de empezar el año 1994, pero para los que escribimos en Nueva York creo que es otra señal de alerta que debería quedar reflejada en nuestras obras.

¿Y cuál es la tarea del intelectual, del escritor, del artista?, ¿retirarnos a los suburbios de la creación, de la escritura, de la estética, de las revistas bonitas de la alta cultura? Escribir es un acto político del cual debemos estar conscientes; escribir no es sólo esperar un reconocimiento de la sociedad letrada, para que sepan quiénes somos y lo que valemos, lo que vale lo que nos gusta a nosotros y a nuestro clan. El etnocentrismo egoísta de los intelectuales puede ser tan dañino como el racismo, o el colonialismo. Estamos en una situación de guerra silenciosa, donde la violencia diaria contamina toda nuestra existencia, y los «creadores» no pueden permanecer ajenos, indiferentes, alejados de esa violencia.

Cuando mencionábamos al principio de esta nota aquel «arte poético más humano» que proponía Max Aub, y la posible «nueva relación humana» que intuía Roland Barthes, estábamos pensando ya en que esta nueva relación humana hay que buscarla, hay que hacerla, y para que esto sea posible el escritor y su obra deberían estar más atentos a lo que ocurre en nuestra sociedad. Si alguien piensa que hablar en estos términos es ya asunto viejo, del pasado compromiso social, mi respuesta es muy sencilla...: la muerte también es vieja, la violencia también es vieja, pero sucede que tanto una como otra serán siempre nuestras queridas y odiosas compañeras, y que nuestro deber es también ofrecerle al ser humano un poco de esperanza.

Dionisio Cañas

LECTURAS


OBRAS
II
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
OBRAS DE YRIARTE
I
OBRAS DE YRIARTE
II
OBRAS DE YRIARTE
III
OBRAS DE YRIARTE
IV
OBRAS DE YRIARTE
V
OBRAS DE YRIARTE
VI
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
17
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
OBRAS
I
II
POEMAS EPICOS
Cancionero de baena.
LIBROS DE CABALLERIAS

América en los libros

Hispanoamérica en sus textos. Eva Valcárcel (editora). Universidad de La Coruña, 1993, 181 páginas

En marzo de 1992, coincidiendo con la inauguración de los estudios de literatura hispanoamericana en la universidad de La Coruña, varios profesores y críticos abordaron asuntos puntuales de la materia en un ciclo que llevó el título ahora adjudicado al libro en comentario. La miscelánea sirve para acreditar el estado de la cuestión en diversas zonas de las letras continentales, a partir del modernismo.

El índice incluye los siguientes trabajos: «La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven» de Jesús Benítez; «La relectura creativa» de Jorge Edwards; «Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Nuevos Aires» de Teodosio Fernández; «Períodos de la obra de Borges» de Blas Matamoro; «Las confabulaciones de Juan José Arreola» de Carmen de Mora; «Vargas Llosa entre Sartre y Camus» de José Miguel Oviedo; «La continuación de la trama: Bioy Casares» de Rosa Pellicer; «Cabrera Infante: un espejo para el camino» de Victorino Polo; «Neruda desde Macchu Picchu» de Luis Sáinz de Medrano; «Trilce de César Vallejo» de Eva Valcárcel y «Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*» de Benito Varela Jácome.

Consuelo Triviño

Lecturas

Ciencia colonial en América. Antonio Lafuente y José Sala Catalá (Eds.). Alianza Universidad, Madrid, 1992

Sirva esta obra como otro paso en el ingente esfuerzo para demostrar que los más de trescientos años de presencia española en América no fueron un continuo saqueo, como generalmente se sostiene desde la alegría y la irresponsabilidad, con fines supuestamente progresistas. Los historiadores de la ciencia Antonio Lafuente y José Sala Catalá, desglosan en cuatro secciones el bregar científico en especialidades que van desde la botánica y la mineralogía, pasando por la lingüística, hasta la medicina y la astronomía.

Ciencia metropolitana. Por ella se puede entender la iniciativa que teníase desde la Península y que, por fuerza, está copada, en gran parte, por la burocracia y la administración centralizada y absolutista. No obstante se observa la preocupación y el seguimiento que había en el Gobierno por cómo se iba desarrollando el proceso colonizador y fundacional.

Contra las voces que se desgañitan por el «aniquilamiento lingüístico» está el epígrafe dedicado a las lenguas americanas, y la preocupación de la Corona por mantenerlas para una más directa evangelización. Prueba de ello es la creación de la cátedra de quechua en la universidad de Lima en 1565; estudios que, curiosamente, desaparecieron en el momento de la Independencia peruana. Esfuerzo que ha continuado hasta hoy, como el catálogo de esas lenguas elaborado por Antonio Tovar y Consuelo Larrucea.

Ciencia virreinal. Una vez trazado el mapa americano, de acuerdo a las necesidades defensivas, básicamente, el territorio quedó dividido en entes administrativos llamados virreinatos. Esto no es ninguna novedad, pero sirve para recordar que de ellos surgió, en gran medida, la forma de las actuales repúblicas. Las técnicas mineras fueron objeto de especial estudio por la sed de plata y oro que se vivía en la España católica de entonces, empeñada en la Contrarreforma a base de guerras que costaban muchísimo.

La fundación de ciudades no fue producto del capricho del fundador sino el resultado de su propia iniciativa como del consejo y opinión de sus capitanes. En ocasiones se atendía al modelo ibérico-mediterráneo; otras veces se trataba de combinar este diseño con el de anti-

guos emplazamientos indígenas. Nos encontramos con fundadores que muy bien se pueden calificar como los primeros alcaldes de sus ciudades.

Ciencia criolla. El apelativo «criollo» tiene hoy en América diferentes usos: para personas, costumbres, comidas, clases sociales. La ciencia criolla es la que, pasando el tiempo, elaboran de modo muy autónomo las pujantes burguesías de las ciudades; sobre todo en la época borbónica, al impulso de la Ilustración europea. Pero anteriormente a esta época ya hay figuras como la de Carlos de Sigüenza y Góngora y de su compatriota, la también mexicana, sor Juana Inés de la Cruz. De Sigüenza ocupa un lugar destacado en la astronomía, cartografía y geografía en el último tercio del siglo XVII. Tras siglos de olvido, ahora su figura es rescatada para la historia de la ciencia. Es ejemplo de la inquietud que se tenía en Nueva España por las exactitudes en medio de circunstancias tan difíciles para el estudio.

En otras partes del continente, como en Santafé, capital de la Nueva Granada (actual Colombia) una burguesía ilustrada daría verdaderos sabios como Francisco José de Caldas. Procedente del Sur del virreinato, Popayán, Caldas encontró en la égida de José Celestino Mutis todo el apoyo para sus estudios e investigaciones que le llevarían a la invención del barómetro. Pero el verdadero interés de este capítulo se centra en la lucha de Mutis por la modernización de la enseñanza y las condiciones sanitarias. Lucha contra la misma administración y contra las compañías religiosas que monopolizaban la escolaridad. Cátedras para la formación de médicos y cirujanos (quitándole el trabajo a los barberos) que Mutis porfiaba por fundar, pidiendo médicos y material a la Península. Llegarían muchos menos de lo que el sabio gaditano pretendía.

Ciencia nacional. Sobrevenida la Independencia, las nuevas naciones inician sus respectivos programas educacionales, extractados del pasado colonial y de las nuevas tendencias, tales como el positivismo y el darwinismo. El interés por el conocimiento de las especies, lleva a la realización de expediciones en busca de restos arqueológicos, y hasta de eslabones perdidos que en cada parte se cree encontrar en cuanta piedra o inscripción aún no catalogada.

El IV Centenario del Descubrimiento también fue celebrado con su bombo y platillo correspondiente, dirigido por el liberal Práxedes Mateo Sagasta, que presidía el gobierno. Los conservadores querían vincular el acontecimiento al pasado cultural basado en la religión y en la lengua, y los liberales, al renacimiento científico que se afanaban por presentar.

Desgracias como las epidemias sirvieron para que la investigación científica se viese espoleada; y no sólo la concerniente a las naturales, sino a las administrativas pues los censos de población fueron material de primera mano para la evaluación de las enfermedades. En el Perú, durante la peste, entre 1903 y 1905, existió un curioso censo de la población afectada según «etnias o procedencias». Así, el cuadro divide a los afectados entre blancos, mestizos, negros y chinos.

Ciencia colonial en América es un ingente esfuerzo histórico y estadístico en favor de la actividad científica que con tanta pobreza se ha desenvuelto en el medio hispánico. El desinterés, y hasta el abandono oficial al respecto, contrasta con el afán en solitario de muchas cabezas pensantes que de haber tenido los medios apropiados, este universo de habla española y portuguesa no presentaría tanta desventaja con respecto al anglosajón y francés.

Consagración de La Habana. Jesús Barquet. University of Miami, Miami, 1992

Si ha habido un movimiento que por su solidez tenga derecho a la trascendencia en la historia cultural de Latinoamérica, ese es «Orígenes». Será porque la figura de su mayor exponente, José Lezama Lima, es tan grande que, sin quererlo, eclipsa a las demás y con ello a la importancia del fenómeno.

Jesús Barquet (La Habana, 1953) catedrático de literatura hispanoamericana en Nuevo México, condensa en este pequeño volumen la historia de «Orígenes». La publicación de revistas literarias al otro lado del Atlántico ha sido más importante que en Europa, según la escritora Nilita Vientós Gastón. Habría que incluir en ellas, abogando por el concepto de lo hispánico, a publicaciones españolas tan importantes como *Revista de Occidente,* puente entre Ortega y la Generación del 27. *Sur,* de Victoria Ocampo, se uniría a la pléyade de medios artísticos y literarios que armonizan junto con *Orígenes* la gran época de las revistas hispanoamericanas. Páginas

en las que se virtió lo mejor de muchas obras, tanto de juventud como de madurez, atestiguan la existencia, la mayoría de las veces efímera, de medios como *Revista Bimestre Cubana, Orto, Cuba Contemporánea, Revista de Avance, Universidad de La Habana, Grafos.*

Barquet sitúa en su justo contexto la denominación que más va con «Orígenes»: que no es otra que la de grupo. Y nunca «generación». Si estadísticamente una generación se cumple cada treinta años, es difícil, por no decir necio, encasillar a los movimientos artísticos y literarios en tan estrecho cauce. «Orígenes» fue un movimiento y su fecundidad tal vez la debe a la intergeneracionalidad de sus componentes. En palabras de Lezama: «en el valle del esplendor no existen jóvenes ni viejos. Lo que queda de una generación es la cima de todas las generaciones. La Tierra Prometida, la Orplid, la Fata Morgana, interesan más que el grupito que se tiene enfrente por orden de Cronos o de Saturno».

«Orígenes» intentó, y logró, una regeneración en todos los campos. Ejercicio necesario en una Cuba que no acababa de encontrar un sitio dentro de sí misma, ya consolidada la independencia respecto de España. Las dificultades que comportaban las relaciones con los EE.UU. y el sometimiento por medio de la enmienda Platt, son una rémora que «Orígenes» no aborda explícitamente concentrándose más en lo exclusivamente artístico. Mejor forma, si se quiere, de ganar una identidad en el concierto de las naciones libres.

Para leer a Pablo Neruda. José Carlos Rovira Soler. Palas Atenea, Madrid, 1991

De una forma casi minuciosa, la obra de Pablo Neruda es abordada por Rovira Soler en este corto pero interesante volumen. Tarea ingente si se aprecia la magnitud de una de las poéticas más extensas y dinámicas en idioma castellano en lo que va de siglo.

Decir de Neruda que era un prolífico es decirlo todo pero también se corre el riesgo de caer en el tópico y en la gratuidad. En él se daban el romántico, el metafísico, el costumbrista y hasta el político. De panfletario se atreve a calificarlo Rovira; y no sin razón, si se conoce una obra hecha con rabia, desde la indignidad, como es *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena.*

La simbiosis entre naturaleza y mujer están dadas en una obra de juventud, pero clave en la iniciación a la nerudidad como son los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* El mismo poeta se extrañaba de que la obra mantuviera su frescura a lo largo de los años, de cómo el libro había unido a muchas parejas de enamorados. Un libro triste pero incendiado de amor, de ese Santiago estudiantil que actuaba como contrapunto del Sur que seguía viviendo en la sangre del autor. De él aún no han desaparecido los muelles de Carahue y de Bajo Imperial, el río por el que siempre transcurrirá su vida. La que iba construyendo junto a su obra, a base de pedazos, de luminosas partículas que Juan Ramón Jiménez fustigaría. Decía el Nobel de Moguer que Neruda tenía una mina explotada y por explotar; que encontraba la rosa, el diamante y el oro, pero no la palabra que representaba todo aquello. La poética de Neruda era como la de un rebuscador que iba encontrando partes dispersas que seguían igual de dispersas, pues el único mérito era el haber sabido hallarlas.

Neruda no aprendió en los libros ninguna receta para la composición de un poema, ni tampoco dejó escrito consejo alguno para los nuevos poetas. Esta advertencia hecha en su discurso al recibir el Premio Nobel, se complementa con la aseveración de que la poesía es una acción pasajera o solemne, en que entran parejas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, sin despreciar la intimidad de uno mismo, y la secreta revelación de la naturaleza.

Navaja. Fernando Curiel. Premiá, México, 1991

Armoniosa combinación de prosa y poesía es la exhibida por Fernando Curiel en apenas 143 páginas. La agilidad discursiva y la profundidad del mensaje auxílianse mutuamente en el momento en que la temática puede resultar difícil, accidentada, para el lector no muy versado o para el no mexicano.

En *Navaja* concurren varios géneros y entre ellos el cuento. Cuentos que no pasan de las cuatro hojas, ajustándose a una de las reglas del género como es la brevedad. Decía Hemingway que en la novela el escritor gana

por puntos, pero que en el cuento tiene que hacerlo por *knock-out*. Curiel logra «noquear» la situación —no al lector— en todas sus entregas con un lenguaje encendido, contundente, sin concesiones a la retórica ni a la excesiva metaforización, pero sin renunciar al patetismo de que tienen que estar teñidas ciertas imágenes. Como la triste historia de unos «espaldas-mojadas» que mueren en un vagón frigorífico después de huir de la miseria a nado por el gran río que divide un mundo y el otro.

Ingratitudes que son compensadas por genialidades. Como una serie de aforismos, máximas mejor, intercaladas cada tantos «cortes»; que es como el autor designa a los capítulos. Uno de estos «cortes», llamado *Postales griegas*, alude ya sea a imágenes o episodios de la geografía y/o cultura helénicas; astutamente, Ulises, después de su fracaso como héroe, inventa la *Odisea;* el Minotauro es concebido con ayuda de un artilugio que imita a una vaca donde su madre, Pasifae, se introduce para ser parida; en su isla de Lesbos, Safo, mientras escribe, se pregunta qué flor crecerá en su tumba; y, permitiéndose gran licencia, Alfonso Reyes, en la laguna Estigia, paga su óbolo a Caronte.

El uso del idioma por parte de Curiel es, simplemente, magistral. La palabra, la eufonía que cada término encierra, es material que el escritor no desperdicia, en una búsqueda por robar a la gramática lo que contiene de poético. Explotación al máximo y cuidado al mismo tiempo, con precisión de orfebre, para que el encaje técnico no desluzca el virtuosismo que se propone al comunicar. Una sinfonía que recuerda a Rulfo y a Borges.

El galeón de Manila. William Lytle Shurtz. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1992

El concepto de Hispanoamérica es tan grande que copa toda la idea que pueda tenerse de extensión española en el mundo. Extensión o dominio, pues Filipinas fue más un dominio que una colonia si nos atenemos a lo que este término significa técnicamente. No obstante, lo hispanoamericano excluye a todo lo demás, por lo que sonaría un tanto raro hablar de Hispanoasia, por ejemplo. Bajo tal denominación cabría no sólo el archipiélago filipino, sino toda la política española en el Lejano Oriente en busca de las codiciadas especias, una vez descubierta América y habérsele designado a este continente el papel de enorme yacimiento minero.

Durante 250 años la ruta entre Acapulco y otros puertos mexicanos con Filipinas fue cubierta por una línea que está considerada como la más larga del mundo. El galeón de Manila, o «las naos de China», intercambiaban, a través del Pacífico, oro y plata del Perú y México, chocolate de Guayaquil, especias, porcelanas y sedas de China, Japón y las Molucas. Así nacería una prenda, o la denominación geográfica de ella, como es el famosísimo mantón de Manila, que no es filipino sino chino, pero que al venir en el galeón de marras, tomó el gentilicio que actualmente ostenta.

Por las Molucas habría grandes enfrentamientos con los portugueses, desde épocas muy tempranas. El litigio por este territorio provocaría el tratado de Tordesillas por el que el mundo conquistado o por conquistar fue dividido entre las dos naciones ibéricas. Así nacería la gran extensión del Brasil actual.

Pero una España enfrascada en tantos conflictos europeos y mundiales no pudo establecer un comercio en Asia en condiciones. Miguel López de Legazpi se quejaba de que los soldados no sabían comerciar ni eran aptos para la colonia; arruinarían el país antes que enriquecerlo. También hay que anotar la escasa población de la que disponía la Península y que a la postre provocaría la inevitable compra de esclavos negros.

William Lytle Schurtz, historiador estadounidense fallecido en 1962, publicó la primera edición de *El galeón...* en 1939. Leoncio Cabrero Fernández y Pedro Ortiz Armengol, historiador y diplomático respectivamente, han reeditado este interesante estudio sacando a la luz una de las cuestiones de la que poco se habla: el concepto de Hispanoasia. Algo que pudo ser, y no es necio imaginar la importancia de un Pacífico entre América y Asia desplazando al Atlántico.

La poesía de José Martí. Entre naturaleza e historia. Ada María Teja. Marra Editore, Cosenza (Italia), 1991

El tiempo de Martí es, como todos, histórico y difícil. Cuba vive el terrible desafío de la independencia y de llegar tarde al compromiso con el resto de América. Es, junto con Puerto Rico, el último bastión del imperio es-

pañol que no se ha desgajado de la madre patria; concepto y sentimiento que son todo lo contrario para Martí y, que curiosamente, empieza a hacer fortuna en el resto de las naciones. En Martí, por fuerza, tienen que darse dos dimensiones humanas de cara a lo social: la del artista y la del político. No puede sacrificar lo uno por lo otro. Y lo literario no puede darse, a su juicio, sin que la nación sea independiente, pues es el momento en que una comunidad está en la capacidad de construir una verdadera literatura.

No hay más remedio que la independencia. De España no se puede esperar otra cosa que represión y torpeza. Gobiernos despóticos, propios de una monarquía decadente, no entenderán otro lenguaje que el de las armas. Con él contestará Martí y así encontrará la muerte, la que serviría de acicate al movimiento emancipador, cuyo colofón se encargaría de ponerlo la intervención estadounidense.

La obra de Ada María Teja no es un ensayo ni, mucho menos, una proposición polémica del Martí político, aunque queda claro el amor por el padre de la patria cubana. Introduce al personaje en la época, centrando al lector en algo determinante en la obra martiana. Pero es en el análisis de lo poético donde el libro cobra capital importancia, para bien del lector. *La poesía de José Martí...* permite la observación, y el recreo, en un costumbrismo vibrante y lúcido, emparentado consigo mismo, en ese esfuerzo martiano por beber de fuentes propias: cubanas, americanas. Todo esto sin desdeñar las escuelas y tendencias formadoras de su lírica como son los clásicos españoles, sobre todo Quevedo, y de los movimientos que a la sazón jalonan a Europa. El entorno natural y humano recorren toda su obra, apenas necesitando de la influencia (reconociendo en ella un elemento positivo) de las tendencias en boga. En Martí se daban los suficientes elementos como para que de sí mismo naciera escuela e hicieran fortuna, como hicieron, seguimientos en lo político y en lo literario. Por fortuna, en Cuba nunca ha habido un régimen que haya renegado del creador de la nacionalidad, como ha sucedido en otras partes del mundo. La herencia de Martí está ahí, cultivada por todos, fresca y útil en el día de hoy, cantera y espejo de todas las generaciones futuras.

Un beso de adiós y otros poemas. Salvador Díaz Mirón. Universidad Veracruzana, México, 1991

Aunque en la obra de Díaz Mirón se dan cita el amor, el dolor y la muerte, en esta antología es la primera de dichas motivaciones poéticas la que informa todo el ejercicio. Amor carnal, dirigido siempre a la pareja; a la mujer como compañera lograda, por lograr o a la que ha despreciado los requerimientos del poeta. Lirismo, acercamiento platónico, pasión desbordada y erotismo puro y claro transitan por sonetos, silvas y otro tipo de composiciones que, de estar dotadas de estribillo, bien podrían servir de canciones.

Poeta de la última década del siglo pasado, Díaz Mirón está claramente instalado en un romanticismo propio de los tiempos, aunque en momentos se asome tímidamente a la lira modernista. Versos galantes, perfumados de ese aristocratismo francés que tanta fortuna hizo en Hispanoamérica, los de Díaz Mirón tienen impronta propia. Habitan en una isla que para nada comunica con otros autores del momento, como el colombiano José Asunción Silva o el mismo Rubén Darío. Acaso hay un lazo de unión con Bécquer y Byron, y poco con Verlaine o Baudelaire, como se anuncia en la introducción. Pero esto es algo que aventuro por mi parte. De todas formas, el verso de Díaz Mirón brota limpio y fuerte, con el academicismo propio de su época, con la fuerza de su juventud, la seguridad de que el mundo literario le pertenecía pues había nacido para él. Cuenta con unos 27 años y el mismo empuje que le lanzará a la literatura le hará militar en política y hasta batirse en duelo; lo que le inutilizaría un brazo para siempre.

Nota característica en los versos del mexicano es la doble agilidad que presenta para el mensaje y el dominio del lenguaje, en entregas como: «¡No intentes convencerme de torpeza/ con los delirios de tu mente loca!/ ¡Mi razón es al par luz y firmeza,/ firmeza y luz como el cristal de roca!»

Agilidad que va en consonancia con un erotismo cándido, acaso edulcorado, mas no desprovisto de imaginería lírica: «¡Es la hora en que los juncos oscilantes!/ de la verde ribera perfumada/ se inclinan a besar los palpitantes/ pechos desnudos de mi dulce amada.»

El recurso a la reflexión está servido en varios poemas, en una búsqueda que no sólo se establece en pre-

dios de lo mundano, sino que pregunta e indaga, a entidades superiores con reminiscencia a lo religioso. El poema *¿Por qué?* es fiel reflejo de ello, advirtiéndose en algunas partes cierto hálito modernista: «Cuando la tarde cae, cendal de color lila/ y Véspero aparece en el etéreo tul/ ¿por qué pienso en el nácar que irradia tu pupila/ y que es como una perla preciosa que cintila,/ expuesta en un destello sobre una concha azul?»

El dinamismo que presagia una gran obra poética circula a todo lo largo de *Un beso de adiós...* Una obra, toda ella, la de Díaz Mirón, que debería circular más por el ámbito hispánico. El esfuerzo de la universidad Veracruzana es la primera piedra para ello.

El registro de los sueños. Víctor Flores Olea. Mondadori, Madrid, 1990

Las posibilidades que tiene el manejo del idioma son múltiples. De cualquier idioma. Basta con acercarse a él y medir en cuál de sus recovecos cabe el tratamiento de un tema. Aspecto éste que es infinito si tenemos en cuenta que todo, absolutamente todo, es objeto de literatura.

Al leer este libro de relatos del escritor mexicano Víctor Flores Olea el calificativo que se me ocurre es el de fotográfico.

Digo que su modo de tratar el lenguaje es el fotográfico pues parece que una cámara y no una pluma fuesen dibujando personajes y situaciones. *El registro de los sueños* es un fiel testimonio del mundo de lo onírico y no porque concurran historietas irreales. Lo que se sueña es muchas veces lo que se desea que suceda en la vida diaria. Lo soñado es representación metafórica de lo vivido o de lo que se quiere vivir. La «cámara» que pone en funcionamiento Flores repasa hechos despiertos, tangibles, pero en una dimensión que los aleja del prosaísmo a que se verían sometidos por una existencia dada, histórica. Noticiables son aspectos como el odio, la venganza, el erotismo, el amor en su propuesta más platónica, aunque en Flores Olea parezca que tales situaciones no han sucedido: o que es mejor que permanezcan en un lugar de lo eternamente deseado, anhelado, apetecible.

Así, un hombre filma una operación quirúrgica a la que ha sido sometido. En el maniático visionado de la proyección se acompaña así mismo hasta el día de la muerte, pues un fallo en la colocación de una prótesis provocará el fallecimiento. En el relato que da nombre al volumen de ocho cuentos, toda una noche de diversión donde se han entremezclado alcohol, prostitución, conversaciones eruditas y amistades blindadas para siempre, es el marco para que el más quimérico amor cobre cuerpo. Y este cuerpo es de la solidez que cabría desear en un amor eterno, que cope todos los momentos, active todos los resortes del alma humana. Durante toda la noche el protagonista vive apegado a una figura de mujer que ha visto en un sitio, mezcla de bailadero y burdel. Ella ha llegado acompañada y nuestro héroe lo está también por una de las trabajadoras del lugar. Pero en un momento mágico, la hipnosis del amor y la audacia de los instantes únicos de la vida hacen que la saque a bailar. Sobrarían las palabras y mucho menos los hechos. El lenguaje de ambas energías, un algo que iba brotando de los más profundos adentros, lo hizo todo. Al final de una noche en la que pasaron muchas cosas y ya en el ascensor de su casa, la figura de mujer volvió, con toda su carne y todo su espíritu, y con el mismo silencio de antes, a fundirse en la vida de quien para todo no había sido más que un sueño.

Territorios del verbo. Sabas Martín. Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1992

Territorios del verbo o sitios de la palabra, pues son artículos y conferencias escritos en medios de información hispanoamericanos y pronunciados en universidades españolas. Es un recorrido profundo que indaga en obras y hasta personalidades de lo más granado en la literatura en lengua castellana.

La primera de las entregas, y una de las más atrayentes, es una variación de *Pedro Páramo* que sirve de homenaje a Juan Rulfo y a su corta pero fecunda obra. Toda una reelaboración del mundo apocalíptico-mágico en que se genera una de las inmensidades de la literatura mundial. De la misma manera, Sabas Martín acomete el tratamiento de obras como la de Roa Bastos con ocasión de la concesión del Premio Cervantes al autor paraguayo. El genocidio sufrido por su país durante la guerra de la Triple Alianza, dejándole una población de 200.000 habitantes de los dos millones que tenía, y la del Chaco

en la que Roa tenía quince años, serían determinantes en la obra del autor de *Hijo de Hombre* y *Yo el supremo.*

Las señeras literaturas de Cela, León Felipe, Cortázar o Alberti están presentes en estos *Territorios del Verbo,* como también piezas de teatro del autor e interesantes ensayos sobre cuestiones atañentes a la literatura e historia de las dos orillas.

Acaso un punto, una señalización sería importante hacer, aunque no por ello echaría por tierra las múltiples y sabias observaciones de Sabas Martín. En un análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea, habla de la progresiva independencia que los escritores del subcontinente iban logrando con el paso del tiempo. Que durante la época en que estas naciones estuvieron ligadas a la corona española y mucho tiempo después, las literaturas criollas «imitaban» formas literarias y gustos de la Metrópoli. Esto es inexacto. No se «imitaba» puesto que no se seguía con blanda complacencia lo que se hacía en otras latitudes culturales o políticas, sino que simplemente se vivía en la dinámica literaria a la que se pertenecía. América y España eran una misma nación, un mismo estado. Otro aspecto no discutible sino rechazable del todo, es cuando Sabas Martín habla del castellano como un idioma «impuesto» a América Latina. Nadie lo impuso. Se impuso solo. Cuando los españoles (y no sólo ellos) llegaron a América, no existía una entidad llamada Estado o nación capaz de aglutinar bajo unas formas políticas o culturales un idioma general para una comunidad. En los imperios (vamos a llamarles así) azteca o quechua (y no inca, por favor) no existían idiomas comunes ni siquiera en las metrópolis o entidades originarias que les daban forma. Es la dominación española, y a lo que la literatura concierne, el idioma castellano, lo que le da forma y contenido a un sistema comunicacional que relacione a tan bastos territorios. Es el tener un mismo idioma lo que en los últimos 160 años, aproximadamente, ha ido forjando ese sentimiento de comunidad casi nacional. El castellano es a Hispanoamérica su esencia, la base de cualquier proyecto cultural actual e, incluso, el punto de partida para un ente político futuro. O si no piénsese en la «lejanía» con que a veces se ven países como Brasil, las tres Guayanas, Haití, Jamaica, etc.

Hemingway y la revolución cubana. César Leante. Editorial Pliegos, Madrid, 1992

Sería muy difícil, acaso fuera de contexto, el establecer unas relaciones entre Hemingway y la Revolución cubana. Y lo es, por el simple hecho de que el autor norteamericano no sobrevivió demasiado al acontecimiento que iría a significar tanto en la vida latinoamericana. En 1961 se quitaría la vida con una escopeta de dos cañones, acaso el mismo arma con la que cobró tantas piezas.

Se han dicho muchas cosas respecto a las relaciones mentadas; tan pintorescas como que fue la CIA la que provocó el suicidio. ¿Dónde estaría la causa de tan ingrato suceso? ¿En que no podría escribir más, salvo las cartas que remitía a lo último? ¿En su cáncer de hígado? La psiquiatría tiene la palabra. Qué más da, poco importa en la vida de un hombre que dejó legado tan hermoso.

César Leante no sólo trae a colación las relaciones de Hemingway con la gesta de Fidel Castro sino otros aspectos. Como la corresponsalía desempeñada en la guerra civil española, su afición por los toros y una incursión en el teatro: *La Quinta Columna.* Pieza que, a decir del mismo autor, no era un modelo del arte dramático, pero que tuvo el heroísmo de ser escrita bajo el bombardeo falangista. Hemingway se hospedaba en el hotel «Florida» sito en la Plaza del Callao, de Madrid, y la artillería antirrepublicana operaba desde la Ciudad Universitaria. Del fascismo sacaría la conclusión de que era «una mentira inventada por unos brutos».

En realidad, a Hemingway no le quedó tiempo para forjarse una opinión de la Revolución de Fidel Castro. Apenas llegado éste al poder, en su primera visita a Cuba después de 1959, «Papá» dijo eufórico ante una nube de periodistas que le esperaban en el aeropuerto que «los cubanos vamos a ganar» y que las revoluciones son el camino que diseñan los cambios en los pueblos. Que se sepa, la Revolución jamás ha utilizado la figura de Hemingway con fines propagandísticos, salvo el conservar su casa como museo y apenas resaltando esa cubanidad que el autor de *¿Por quién doblan las campanas?* hizo gala en muchas oportunidades.

A Ernest Hemingway, como a la gran mayoría de los escritores, no le gustaba hablar de literatura. Ese desnudarse en público que para mucha gente es un espec-

táculo brillante; esa sangría interior que el común de los mortales ignora. De ahí que César Leante, en aquel entonces guionista radiofónico, y unos amigos no consiguieran sacarle nada literario cuando se colaron en su casa. Fueron bien atendidos mientras admiraban ese templo que ya era un museo: trofeos de caza, diversos recuerdos y libros. Muchos libros, hasta en el cuarto de baño, apenas dejando resquicio para que se vieran las paredes. Además de los cuadros, entre ellos un «Miró»; todo husmeado y vigilado por los gatos, los alevines de tigre que merodeaban hasta en las varillas de la máquina de escribir.

El suicidio de Hemingway acaso fuera colofón de un mundo marcado por la violencia. Una violencia que emergía calladamente del centro de un hombre que había estado en la primera Guerra Mundial, sufrió la Civil española y luchaba, como tantos, con el conflicto que es la fiesta de los toros. Violencia, tragedia que tenía su contrapunto en una ternura que solamente se puede llegar a tener para escribir enormes poemas como *El viejo y el mar.*

Entre dos silencios. Silvia Eugenia Castillero. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1992

El milagro de la creación literaria es el tema de este pequeño pero inmenso libro de la escritora mexicana Silvia Eugenia Castillero. En apenas 62 páginas, la autora baja y sube, se aleja y adentra, muere y resucita... Algo que se podría denominar manual para escritores y que Castillero subtitula *La poesía como experiencia*, serviría de acercamiento, de espejo, para todo aquel cuyo mundo sea el arte en cualquiera de sus dimensiones o manifestaciones. Padecer, iluminarse por dentro, ser presa de la angustia en el comercio con las palabras (la expresión es de Félix Grande) no sólo es problema del poeta sino del pintor y hasta del fotógrafo. De cualquier fotógrafo. Porque en su nobleza, Castillero llega a encontrar encarnación artística hasta en una fotografía mal tomada, por lo de trascendente del momento para quien toma la instantánea y para quien es retratado.

Los talleres literarios son objeto de diversas críticas por lo peculiar de la materia a trabajar. La literatura tiende a ser oficio de solitarios, de aislados y sujetos a una especulación interior. Diferente a lo que pueda prestarse otro tipo de elaboración verbal como la filosofía. El escritor nace pero se hace leyendo y escribiendo; es la frase y fórmula más usada y gastada. Las escuelas de letras, como la que actualmente funciona en Madrid, no han tenido demasiada suerte en la historia y sí calificativos desdeñosos: «sacapelas» le dicen las malas lenguas a la que dirige Alejandro Gándara. No obstante, Castillero nos trae una experiencia positiva del taller literario en este libro que no es más que un recorrido por ese aprendizaje a todas luces enriquecedor. El caos que antecede al poema, eso que no ha cuajado como tal, ese maremágnum en que habitan las palabras, y la labor desbrozada del poeta fue el objeto del trabajo en conjunto y programado de un grupo de escritores. Silvia Castillero, profesora de literatura, tomó por un lado muy distinto el estudio de la materia, alejándose por completo de lo que se hace en las facultades de filosofía y letras. El oficio de desnudar la voz interior, de pulir la palabra o grupo de ellas para llevarlas a una coherencia y armonía musical, literaria, se transformó en tarea cotidiana y rutinaria en un taller. De la misma manera como en uno de escultura se toma un trozo de mármol, y a base de martillo y cincel y de fuego que brota del alma, aquella piedra sonríe o llora, se desespera o canta.

En el misticismo de San Juan de la Cruz ve Castillero la muerte diaria del artista para que las cosas nazcan. En cómo las formas sensibles llaman a la puerta de nuestro ser y, sin pedir permiso, se adentran buscando esencia. En el caso del oscuro monje español esa esencia no es más que el amor a Dios, el más grande de los amores que se pueden llegar a sentir, a decir de Erich Fromm. Amar a Dios es un negocio con la nada, pues todo amor espera ser correspondido, implica recibir algo a cambio, mientras que el que se siente por Dios es un viaje de sólo ida. Ese padecimiento en San Juan de la Cruz es un descenso dentro de sí mismo, en busca de una voz secreta, profunda, limpia de cualquier contemplación prosaica, humana. Perfectamente poética.

El pájaro parado. Jorge Rodríguez Padrón. Ediciones del tapir, Madrid, 1991

El ejercicio de dar cuerpo, forma, esencia, a las palabras es lo más exigido en la labor poética. Cazar de en-

tre la inasible frondosidad de lo misterioso una idea, o la imagen de un sentimiento, y someterla, domesticarla, a la pobreza estructural de la palabra no puede ser otra cosa que disputarle a Dios el predominio de la creación, de la invención de la magia.

Lo anterior es, no exclusivamente en síntesis ni mucho menos en su sabia exactitud, el pronunciamiento de Emilio Adolfo Wesphalen del acto creativo, o de su iniciación. La palabra como futuro contenido de ese luminoso recipiente que va a ser el poema. El poeta como eremita, como asceta que necesita liberarse de la impureza del prosaísmo, padeciendo el martirio de su afortunado llamando y clamando por una elección que acaso lo sitúe en el Olimpo nunca deseado. Quizás ese deseo, esa ansia inconfesable se reprima ante el temor, y por qué no el pudor, de no dar la talla en la posteridad, tiene un tiempo infinito. Su punto de arranque no puede empezar con la vulgaridad de la fecha de la muerte del poeta o con la decisión de no escribir más. Jamás se sabrá cuándo la medida esté colmada, si la autenticidad, la legitimidad, se han convertido en dioses protectores o en justos jueces de la atribulación.

Rodríguez Padrón hurga, se sumerge, se instala, como nadie en una de las poéticas más enigmáticas, difíciles, de lo escrito en castellano en los últimos tiempos. Hay que empezar reconociendo que la lira de Wesphalen no es fácil, que puede prestarse al abandono por parte del gran público. Si ya la poesía, la servidumbre de leerla, exige un recogimiento especial por parte de quien tiene que convertirse en cómplice del autor, la obra del peruano no es susceptible de una devoción distinta.

La autonomía que tiene el lenguaje sobre la tarea del autor, es uno de los muchísimos puntos que Rodríguez Padrón presenta como coordenadas de la poética del limeño. Un hombre que, a tenor de ciertas opiniones, tuvo que superar las características de un mestizaje hasta cierto punto incómodo: sus orígenes europeos, tres costados, en un ambiente predominantemente mestizo, tirando a aborigen. Habría que confrontar mucho esta aseveración. No creo que sea motivo suficiente para negar la perfecta y auténtica peruanidad de Wesphalen, entusiasta, fervoroso servidor del idioma.

Creación y egocentrismo en la obra de Sarmiento. Juan P. Esteve. Editorial Pliegos, Madrid, 1991

La figura de Domingo Faustino Sarmiento es paradigmática del prohombre hispanoamericano nada más producirse la Independencia. En aquellos tiempos, segunda década del XIX, aún no existe una clase política *strictu sensu.* (Aún no la hay en muchos países y en grandes períodos de la historia del subcontinente no la ha habido). El político, o el aspirante a ello, lo es todo: escritor, con preeminencia de los poetas, militar, diplomático, comerciante, industrial, docente. En la mayoría de los casos las facetas aparecen revueltas y cuesta localizar la verdadera con la que se presenta el personaje.

Juan P. Esteve, profesor de lengua y literatura españolas en EE.UU., logra un retrato bastante amplio de la vida y obra del prócer argentino. El Sarmiento periodista, político y educador desfila a lo largo de sólo 120 páginas, sabiamente confrontado con la realidad de su tiempo: los incipientes años de las independencias y el proceso de formación de las naciones americanas. La peculiaridad de Argentina y de los demás países del llamado Cono Sur americano, en contraste con los otros del hemisferio, fue un permanente punto de atención y de referencia para Sarmiento. El hecho de que los territorios bañados por el Plata estuviesen al margen del mestizaje de otras latitudes, marcaban de manera especial a la Argentina en gestación. Se advierte en Sarmiento el afán por conservar esta peculiariedad racial animando a la inmigración europea. ¿Racismo? Sin duda. Pero no con la agresividad que podría suponerse y menos con la intención de hacer de Argentina una isla blanca en medio del subcontinente mestizo. Sarmiento era consciente de lo positivo que significarían unos países hispanoamericanos bien relacionados entre sí, ahora que eran independientes. Sabía de la fuerza de tener un idioma común, y de ahí por conservar la pureza del castellano aunque atendiendo a las peculiaridades locales. Su polémica le valió con Andrés Bello, el ilustre venezolano, modernizador de la gramática castellana y, como Sarmiento, polifacético en el quehacer de la América naciente.

En cuanto al egocentrismo sarmentiano, que es el fenómeno que ayuda a titular este libro, no es, a mi juicio, aspecto digno de resaltar en demasía. Sarmiento era un hombre vanidoso, según se dice, por problemas originados en la infancia. El tener que hacerse a sí mismo y lograr cuotas de intelectualidad y responsabilidad política, acaso hicieran que en el personaje surgiera cierto

aire petulante... como si esto fuera suficiente para descalificarle. Incluso se llegó a especular con una posible «locura» de Sarmiento, cierto desarreglo psicológico de donde provendría su vanidad. Freud ha demostrado que el *yo* tiene relación con la percepción, no siendo instintivo para nada. Es reflexivo y no pasional. Con lo que el egocentrismo sarmentiano es elaboración propia, intelectual, y no de «fábrica» defectuosa de la personalidad.

Norma lingüística sevillana y español de América. Manuel Alvar. ICI, Quinto Centenario, Madrid, 1992

Se ha dicho muchas veces que la empresa americana fue más un asunto de andaluces que de españoles. No sólo por la situación geográfica, sino porque el último recalamiento de Sevilla como que andaluzaba a quienes se iban a embarcar para el Nuevo Mundo. La imagen que llevaban conquistadores y colonizadores era la de Sevilla, con independencia de que fuesen gallegos, vascos o castellanos. Por eso la repetición de la ciudad en tantas y tantas de América, aunque su nombre no esté muy a la par con el de Córdoba, Santafé o Santiago.

Incluso la estadía en Canarias era una andalucinación, pues los primeros habitantes de las Afortunadas, que desplazaron o se mezclaron con los guanches, fueron sevillanos, gaditanos o jerezanos. Tuvieron que venir las generaciones de rigor, canarios criollos, para que el canario como tal fuese así inscrito y de igual forma pasara a América.

El castellano, en su progresivo viaje hacia el sur, se transformaría en un habla, por no decir un idioma, diferente al que naciera hace más de mil años y tomara sus primeros perfiles en San Millán de la Cogolla. Manuel Alvar se ha pasado toda una vida investigando el fenómeno, rastreando la conversión de la «ss» en una sola «s», la evolución de la «ll» en «y» y el decaimiento de la «j» en una «h» aspirada. La «o» y sus diversas entonaciones, si es tónica, cerrada o media y cómo se presenta al ir conformando singulares o plurales. Nasalizaciones de «n», articulaciones de ésta misma pero al final de las palabras, tratamientos de «s» ante una consonante velar, dental, lateral, nasal o palatal, son producto de un ingente estudio que recorre las vastas geografías de Guatemala y México, principalmente.

El seseo y el ceceo centran buena parte del estudio de Alvar y de cómo en Andalucía las cuatro sibilantes del español medieval («s», «ss», «ç», «z») han desembocado en un fonema único, «s». Su extensión hacia Canarias e Hispanoamérica es notoria, y en general en el uso de todo el idioma, hasta conformar las tres partes (acaso habia que incluir a Extremadura o buena parte de ella) una unidad lingüística bien diferenciada del resto de la España castellana. Esta evolución, o degeneración, del idioma debe ser tenida en cuenta, tal y como lo hace Manuel Alvar con sus estudios, pues se trata del modo de hablarlo de la mayor parte por número de habitantes y extensión territorial. Y no es que el castellano puro, el de Valladolid, tenga que tenerse a menos, como en una reserva lingüística; todo lo contrario. Es al idioma que tan bien se habla en Castilla la Vieja y en el País Vasco al que hay que referirse en busca de las fuentes puras y precisas. Una y otra vertiente, sin menoscabo de ninguna, en esta gran y dolorida empresa de hablar bien el idioma.

Miguel Manrique

70 Poemas de 35 años. Rodolfo Alonso. Ediciones de la Aguja, Buenos Aires, 1993, 96 páginas

Ha seleccionado Rodolfo Alonso para esta antología composiciones de trece libros suyos que marcan un itinerario lírico en el que, además de la persistencia a lo largo de más de tres décadas, se nota la consolidación de un estilo muy personal que Fernand Verhesen, en entusiastas palabras preliminares, caracteriza como surgido de la «existencia misma», concretado en un lenguaje clarificador. El poema «Ni príncipe ni mendigo» es expresión acabada, es declaración suficiente de la profunda aspiración del poeta que, respecto al lenguaje que se atreve a usar («estas palabras que oso», «estas palabras que uso»), dice en difinitiva: «Estas palabras que aman», y asigna así al resultado de su poetizar tal virtud activa netamente humana.

La composición titulada «Tierra redonda», tomada del primer poemario, pone ya en acción al protagonista de

su poesía: es justamente «nuestra espalda» de seres erguidos, la terquedad de la presencia del hombre en el horizonte, lo que constituye el eje del mensaje poético. La afirmación de la existencia está en la base del canto, un canto que, con el tiempo —y se lo ve en versos de los últimos poemarios— expresa la conformidad con la vida: «Qué bueno fue cada minuto bueno...» o reproduce, como se lee bajo el título «Sonidos, furia» de palabras dedicadas a Roberto Alt, el eco de la vida. Todo se vuelve melancólica y profunda comprensión en el remansado diálogo con el hijo de «Descubrimiento de la adolescencia», poema en el que las generaciones se dan la mano a partir de la experiencia común, a partir del mismo canto.

La mujer como centro del amor es tema persistente desde los primeros poemas. Sensualidad profunda se explaya en los versos de «La muchacha de las Islas Canarias», que es también exaltación de un sentimiento que persiste. Sobre «la evidente necesidad de amar», para sobrevivir, para afirmar la vida, se desarrolla en otro poema una reiterativa exhortación que, además de dirigirse a los otros, se vuelve sobre sí misma.

El impulso constructivo se hace patente en los dísticos de «La casa»: voluntad de poesía y de vida trasunta el enunciado: «yo levanto una casa», frente al silencio, frente al horror, frente a las dudas... Similar empecinada afirmación, aunque en un ámbito más grande, en la patria, inspira el poema «Pasar la noche», que también va desarrollándose de dos en dos.

Da Rodolfo Alonso a su lenguaje poético distintas estructuras rítmicas: ya la serie de líneas breves que, como en «Canto hondo», presentan una sucesión de imágenes de la más concisa manera; ya el movimiento prolongado de versos amplios que, en «El paseo», sugieren la inmensidad del mar; ya las tres distintas miniaturas cordobesas, una de las cuales, la dedicada al espinillo, amolda sus imágenes a escueta prosa.

El tono contenido, la intensidad lírica y la sobriedad de la estricta selección dan a esta antología un valor perdurable.

Es, por cierto, oportuna la reseña biográfica ofrecida al final del libro, porque por ahí andan transcriptos poemas de Rodolfo Alonso en manuales que erróneamente informan, por ejemplo, que no nació en Buenos Aires, sino en México. Y entre los datos aportados por esta cronología de la vida se destacan aspectos referidos a la sólida formación del poeta, también asiduo traductor de lírica extranjera: nombres como los de Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Dino Campana, indican una orientación literaria.

Oscar Caeiro

La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí. José Olivio Jiménez. Valencia, Ed. Pretextos, 1993, 306 páginas

Se cumple casi un siglo de la muerte de José Martí (1853-1895) y aún hoy su persona y su obra continúan sorprendiéndonos por la honda comprensión y por las soluciones que aportó a los problemas de su tiempo, así como por su vívida contemporaneidad: y es que sus diagnósticos y sus respuestas siguen siendo valederos para esta realidad nuestra tan poblada de inmensas preguntas. Martí, en efecto, es uno de los más decisivos iniciadores de la modernidad literaria en el mundo hispánico, y hoy, cuando la modernidad misma —en el más amplio sentido— parece entrar en su crisis más aguda, la obra del maestro sigue iluminando nuestro horizonte humano y literario.

Durante casi un siglo se han sucedido sin cansancio las indagaciones en la vida, en el pensamiento y en la obra de Martí. A pesar del catálogo innumerable de tales estudios, gran parte de ellos han sido necesarios e imprescindibles. Ahora, uno de los más señeros especialistas martianos, José Olivio Jiménez, emprende una concienzuda revisión de la prosa y del verso del cubano; y lo que nos ofrece, bajo el título de *La raíz y el ala...*, es un trazado riguroso y deslumbrante del perfil existencial que se halla presente en todos los escritos del maestro. Al leer este libro, he de reconocer que se me ha desvelado todo el valor germinal que posee la escritura martiana no sólo con respecto al modernismo, sino en relación a todo el pensamiento y la literatura hispánica del siglo XX. Martí, desde casi un siglo de distancia, se nos torna así en un íntimo confidente dispuesto a resolver nuestras inquietudes más actuales.

Y ello es así porque Jiménez ha penetrado, a través de la obra en prosa y en verso, en el centro del espíritu del gran escritor cubano: y en él ha descubierto el incesante dinamismo entre la analogía y la ironía, entre el *ala* y la *raíz*, que animan todo el quehacer poético de nuestro autor. Su vibrante dialéctica existencial apunta constantemente a estos dos polos: desde la experiencia fragmentaria del vivir cotidiano, originada por la acción destructora del hombre (la ironía), Martí nunca llega a claudicar en el nihilismo, sino que su alma, impulsada por el dolor, el amor y el deber, acomete la conquista de la armonía espiritual, que a su vez le permite contemplar la armonía del universo (la analogía, es decir, la correspondencia esencial entre todos los seres aparentemente diversos del cosmos). Basándose en los conceptos de la analogía y la ironía, que Octavio Paz definió como los dos estados en que oscila el espíritu desde los primeros románticos hasta nuestros días, José Olivio Jiménez ha analizado esta compleja dialéctica en una amplia gama que incluye los escritos más representativos de Martí.

En primer lugar nos ofrece una lectura existencial del célebre «Prólogo al *Poema del Niágara*», destacando la íntima fusión entre poesía y existencia, entre su lucha vital (su historia concreta) y la tensión espiritual que ésta genera en su literatura. Seguidamente realiza un análisis semejante sobre uno de sus poemarios capitales y existencialmente más complejos, los *Versos libres*. Como exponentes de esa lucha enconada entre la ironía y la analogía, Jiménez dedica un ensayo al simbolismo recurrente de la *máscara* y los *restos* en la obra de Martí, y otro ensayo al simbolismo y al valor existencial del día y de la noche, que determinan una distinta percepción del mundo y una disposición del espíritu también diferente.

En la segunda parte de este sustancioso libro Jiménez ahonda en la dialéctica existencial que anima las crónicas martianas, al tiempo que señala los rasgos de este género en nuestro escritor y el valor excepcional que poseen sus crónicas en la forja de la prosa artística en castellano.

Un ensayo ampliamente revelador se añade en este libro, bajo el título de «José Martí a las puertas de la poesía hispánica moderna», donde Jiménez señala el entronque martiano que, implícita o explícitamente, se observa en las diversas poéticas hispánicas del siglo XX. Como apéndice, se nos ofrece un estudio riguroso que coteja los distintos temperamentos de Martí y de Rubén Darío ante la captación de la armonía universal.

Después de leer todos los apartados del presente estudio, he reparado en aquella afirmación que Octavio Paz expuso en *Cuadrivio* sobre los modernistas hispánicos, cuyo «nihilismo —según él— fue más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu». No le falta razón a este profundo juicio. Ahora bien, el concienzudo análisis de Jiménez nos convence de que Martí afrontó con el espíritu la precariedad de la existencia humana. La ironía en él no fue sólo un dolor para la sensibilidad, sino una meditación paciente de su intelecto y un constante motivo de lucha para su espíritu. De ahí proviene, en gran parte, la vigencia y la actualidad de Martí, y de ahí procede el interés de esta obra de José Olivio Jiménez, que por su modo de exposición y por la calidez humana de su estilo nos hace aún más apasionante su lectura.

Carlos Javier Morales



Los libros en Europa

El problema filosófico de la historia de las religiones. Xavier Zubiri. Presentación de Antonio González, Alianza, Madrid, 1993, 404 páginas

Incluye este volumen el texto de los cursos dictados por Zubiri en 1965 y 1971 y que, no por casualidad, pueden sintetizar panorámicamente todo su sistema, con la ventaja de ser escritura para ser oída. Ello aligera bastante la exposición, si comparamos estas lecciones con los libros «escritos» por el filósofo.

Zubiri nos plantea una visión realista, sustancialista y, obvio parece añadir, neoescolástica, del mundo. Dios es anterior a la Creación, el mundo es real e inteligible, la realidad del mundo se nos impone y en ella reconocemos la impronta de la deidad, o sea que Dios está al principio y al final, en el origen y en la ultimidad, en la superficie del mundo y en el interior del corazón humano, donde Su Voz encuentra los ecos pertinentes.

En definitiva, la realidad sirve para que lleguemos a Dios, para que aceptemos que es uno solo y que no puede haber, en consecuencia, sino una sola religión verdadera, hacia la cual propenden las demás. Estamos viviendo ese punto de aproximación teológica, previo a la unificación del mundo religioso bajo el pabellón del cristianismo.

La filosofía de Zubiri nos llena de seguridades: somos siempre el mismo sujeto que está siempre ante el mismo mundo, ambos creados por el mismo Dios. Nuestra inteligencia y nuestro lenguaje nos permiten acceder a esta unidad de lo real, que somos y no dejamos de ser nunca. He aquí un ejemplo de pensamiento fundado, sistemático, completo y, por otra parte, concluso y «fuerte». A pesar de sus tautologías, su dogmatismo y, finalmente, su fundamentalismo, y a favor de todo ello, Zubiri nos propone una nueva consolación por la filosofía, la que proviene de la ortodoxia, la robustez de todo lo existente, su univocidad y, por fin, su carácter institucional. Los hombres acabaremos siendo, todos, fieles de la misma iglesia, la única verdadera del único Dios verdadero.

Ensayos filosóficos. Bertrand Russell. Traducción de Juan Ramón Capella, Altaya, Barcelona, 1993, 236 páginas

A pesar de su confeso y a veces ingenuo empirismo («cuanto más tosca es una filosofía más cerca está de ser verdadera», se puede leer en la página 191), Russell no dejó nunca de especular y de tocarse con zonas —la emoción, el espíritu, el sentido— que escapan a cualquier consideración meramente empírica. También puede concluirse que su razonamiento parte de la crítica de la obviedad, siendo ésta el fundamento de toda filosofía, la proposición indemostrable, improbable, insumisa a todo experimento y, por tanto, ajena al control empírico.

Temas variados se tocan en esta miscelánea. Hablando de ética, Russell nos exige considerarla una ciencia, cuyo objeto es la verdad de la conducta justa. Si, en principio, el fenómento ético es una emoción (la que aprueba un acto), el acto justo es el probablemente más afortunado, el más prudente y, en consecuencia, algo objetivo. La moral es subjetiva, afectiva, pero la justicia (*Rightness*, rectitud, ajuste a la norma) es objetiva y debe cumplirse en bien de la generalidad, aunque exija sacrificar intereses o preferencias personales.

El mismo afán científico mueve a Russell a pensar en la historia como una ciencia que habrá de constituirse, a partir de que el pasado, lo muerto, es lo único real. Estas propuestas, de cuño positivista, entran en conflicto con la historiografía contemporánea, pero, tal vez, permitan reformular a Russell: la ciencia es el fantasma de la historia, como el pasado es el fantasma de la realidad.

El grueso del libro recoge dos polémicas: las objeciones a Henri Poincaré, en *La ciencia y la hipótesis*, y las reservas ante el pragmatismo de William James, sobre

todo a su teoría de la verdad. A la vuelta de la disputa, James dice lo mismo que Russell, pero al revés: la verdad es una forma de la bondad, algo que demuestra su veracidad en la eficacia. La buena secuela prueba la bondad del acto. Bien, pero ¿con qué criterio sabemos que el fin perseguido es bueno, si no tenemos un concepto previo de bondad? Bien dice Russell que el pragmatismo enmascara una filosofía guerrera de la vida: dos verdades en conflicto libran batalla y tiene razón quien vence, porque, de algún modo, tenía razón antes de vencer. El maestro inglés no cede ante tan romo realismo ni cree que la pugna sea el lugar de la discusión filosófica. Está por la paz y hasta por el pacifismo (que, a veces, fue el medio excelente de provocar o alentar guerras).

Russell tiene las ventajas e inconvenientes de la sencillez. A veces, se le agradece su limpieza expositiva. Otras, se echa de menos un poco de perplejidad, como la que asalta a un matemático ante el cero o el infinito, ante el conjunto imposible de los conjuntos o la división infinitesimal de las magnitudes.

Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1941. Shari Benstock. Traducción de Víctor Pozanco, Lumen, Barcelona, 1992, 600 páginas

La emblemática orilla izquierda del Sena ha dado formato a muchas innovaciones culturales de nuestro siglo. Una de ellas fue la organización, más o menos indeliberada, de una cierta comunidad intelectual femenina, constituida, sobre todo, por gente que dejaba las originarias tierras anglosajonas y, más aún, norteamericanas. Iban a París a hacer lo que querían, lo que imaginaban desear y que sus patrias les impedían hacer. Así: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nancy Cunard, Sylvia Beach, Natalie Barney, Jannet Flanner, Hilda Doolittle, entre otras, que se reunieron a aborígenes como Adrienne Monnier, René Vivien y Colette. Son señoras (algunas, señoritas) de variable mérito, memorable alguna, olvidables otras, pero que pasan bajo la mirada inquisitiva de Benstock en cuanto mujeres que quisieron hacer cosas que antes estaban reservadas a los varones.

Encontraron, en aquel París, pocos obstáculos: el clima literario era plural y tolerante; ellas, en general, tenían buenos recursos económicos. A veces, se aislaron de los varones; otras, se mezclaron con ellos; otras, quisieron convertirse en amazonas, en mujeres viriles. Hicieron feminismo creativo y también fóbico. Benstock toma partido por ellas, en ocasiones, demasiado a bulto, y exagerando la voluntariedad masculina de oprimir a la mujer, lo cual implica suponer que todo varón fue un opresor por la mera fatalidad genital.

El libro es una cabalgata documentadísima sobre personajes, libros y movimientos intelectuales. Mientras estas mujeres cumplían su tarea de liberarse de tabúes y falsas identidades, florecían tendencias filosóficas, políticas y estéticas de lo más variado. Tanto, que algunas exigieron dos guerras mundiales para dirimirse. Casi todo lo que se hizo y se dijo en aquellos años y en aquel espacio está en este libro. Puede pensarse que no hacía falta tantísima puntualidad, pero se agradece el trabajo de colección y ordenación de datos. Si es forzada cierta batallona insistencia feminista (la obra de estas mujeres prueba que nadie les impedía llevarla a cabo) también merece respeto, por su simpatía hacia quienes removieron prejuicios y malas costumbres mentales.

La traducción es fluida, aunque insiste en el error de traducir *modernism* por modernismo (corresponde vanguardia) y algún peregrino vocablo como solitud, crepar (por encrespar) y telonera por *ouvreuse* (es mejor acomodadora).

El lenguaje de las fuentes. Gustavo Martín Garzo. Lumen, Barcelona, 1993, 104 páginas

Martín Garzo (Valladolid, 1948) en esta, su tercera novela, nos propone el relato de los últimos días de José, el esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús. Su propuesta es desmitificadora (o sea: que no incluye elementos míticos, salvo una aparición de María, hacia el final, pero que puede ser de carácter alucinatorio), mas es, también, posmoderna y paródica. José no advierte la importancia de ese hijo que es único en el mundo, ni se entera de su fama mesiánica y milagrera, ni asume el papel de testigo privilegiado de aquella vida que divide, a su vez, la vida de los hombres en dos épocas decisivamente distintas.

Tampoco percibe este José *light* que su mujer es madre prodigiosa, ya que María está descrita como una se-

ductora histérica, que promete el goce envuelto en un frustrado episodio de placer (la típica calientapollas). Los ángeles con los que tiene comercio tal vez sean extraterrestres en plan cómic, seres a medias humanos y reptiloides. La doncella maternal aparece pisando maíz, grano que vino de América y se ignoraba en comarcas bíblicas.

Martín Garzo subraya lo paródico de su discurso con leves alusiones estilísticas a la prosa de la Escritura, como para que no olvidemos la referencia, sin la cual carecería de gracia este relato sobre los personajes que rodearon la encarnación de la Gracia. Desprovista de todo elemento mítico y sobrenatural, la vida de esta gente se reduce a eso, a mera y pobre vida de mera gente pobre.

La tercera mentira. Agota Kristof. Traducción de Roser Berdagué, Península, Barcelona, 1993, 154 páginas

De Kristof (húngara residente en Suiza y que escribe en francés) se conocía *El gran cuaderno*, novela ambientada durante la última guerra mundial, en un país centroeuropeo. En *La prueba* intentó documentar la época de la dictadura comunista en Hungría. Ahora retoma el conjunto de estos tiempos que van de la conflagración a la caída del muro berlinés.

La fábula es, si se quiere, la misma: un niño que desconoce a sus padres es criado por una abuela o personaje que funge de tal. La guerra se convierte, en la memoria, en un juego del mundo sin padres, sin leyes ni constricciones. En *La tercera mentira*, a cambio, un hombre rechazado por su madre (el padre, sabremos, ha muerto a manos de ella) busca toda su vida el reencuentro con un hermano que, obedeciendo al decreto materno, acaba por desconocerlo también y empujarlo al suicidio. La vida del primero, pues, se convierte en un residuo vocado a la muerte por decisión de quien la origina. No está lejos, desde luego, el gran modelo: Kafka. La sequedad y concisión de la prosa urdida por Kristof confirman el parentesco.

Algunos aspectos de esta novela, como el desarrollo del primer protagonista masculino, su deriva vital durante medio siglo, son más débiles que en trabajos anteriores, aunque Kristof logra conservar el clima de pesadilla vigil y de extrañamiento que domina la vida de alguien que se sabe, vagamente, indeseable por el mundo, hijo de un padre muerto y de una madre dimisionaria.

Impresiones personales. Isaiah Berlin. Traducción de Juan José Utrilla, FCE, Madrid, 1992

Henry Hardy recopiló, en 1980, los artículos que integran este libro y que estaban dispersos a causa de su origen ocasional. No se trata de estudios acerca de personas u obras, sino de retratos «del natural», mezclados con reflexiones y con panoramas de época, como quien pone paisajes de fondo a la pintura del modelo.

Tenemos un elenco variopinto, donde figuran políticos (Roosevelt, Churchill, Waizmann), científicos (Einstein), ídolos de la juventud (el escritor Aldous Huxley), compañeros de tareas universitarias (Maurice Bowra, Félix Frankfurter) y la que es, quizá, la sección más atractiva del volumen, las entrevistas con escritores rusos en tiempos de Stalin. Son especialmente vivaces y agudos los medallones de Anna Ajmátova y Boris Pasternak, figuras de la disidencia, perseguidos y creativos, que alcanzarían fama internacional gracias a una mezcla de gloria y desdicha. En ellos, resuena la voz de una Rusia mesiánica, visionaria y arcaica, llena de falsas auroras y sin luz, según fórmula del propio Berlin. A veces, las palabras del perseguidor (Stalin) parecen confundirse con las de sus víctimas. Todos pertenecen al mismo universo cultural, que se concibe como compacto y megalómano, difícil de entender desde fuera pero dueño de los secretos que animan la historia como destino.

Tal vez las dos grandes fascinaciones de Berlin, Rusia y los judíos, expliquen su opción por el pluralismo y su devoción por la liberal Inglaterra. Él era judío y báltico, siguió siendo judío y su país fue anexado por la URSS, es decir por la contravisión providencialista de la historia. Su exploración de los opuestos parece ejemplificar el principio dialéctico de que nada existe sin su contrincante y que el saber es conflicto y armisticio.

Filosofía de la cultura. Jesús Mosterín. Alianza, Madrid, 1993, 179 páginas

Las definiciones de cultura constituyen, ahora mismo, una enciclopedia intransitable. Mosterín, haciéndose cargo

de esta exageración, nos propone un texto propedéutico que parte de supuestos sencillos. El hombre es un animal que lucha contra el desorden y se defiende de la entropía por medio de la información. Todo ello le permite hacer equilibrios sobre el abismo de lo desconocido/incognoscible.

En contra de la idea clásica, o sea que es humano el animal capaz de usar instrumentos y esto lo constituye en «culto», Mosterín sostiene que unos cuantos bichejos usan instrumentos y no son humanos. Lo propio del hombre es el aprendizaje y la cultura es el tesoro de cosas aprendidas que pueden volver a aprenderse y modificarse en cuanto tales.

Hay cosas que sabemos por herencia genética y otras, por educación. El tiempo aproxima ambas fuentes y conforma una suerte de historia natural de la cultura, si se admite la paradoja. Sometida a crítica, da lugar a la filosofía de la cultura, que es una reflexión sobre todo lo que es capaz de hacer el hombre (Mosterín usa la palabra *humán*, para evitar confusiones sexistas entre hombre y varón).

La proliferación temática a la cual da lugar esta amplia propuesta permite al autor tratar tópicos variados: la diferencia entre el hombre y las especies próximas, la herencia cultural, el cambio, la ciencia, la teoría, la valorativa, la norma, el absolutismo y el relativismo culturales, etc. Glosario y bibliografía completan un útil y rápido recorrido que impone al lector de un mundo temático tan abarcante como el pensamiento mismo.

De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alianza, Madrid, 1993, 196 páginas

El uso de modelos y referencias heredadas es uno de los ejes en torno a los cuales gira la historia del arte. Comparatismo, difusionismo, tradición y relectura conforman la dinámica de eso que suele denominarse creatividad cultural. De algún modo, la ruptura, el rechazo de los paradigmas, la discontinuidad y la revolución constituyen reacciones que confirman la importancia de aquella gama institucional.

Pérez Sánchez hace una apuesta «fuerte» por la importancia del pasado en la producción artística. Para él, todo arte se nutre de ejemplos magistrales y de reiteraciones temáticas (en el caso de la pintura: icónicas), de modo que crear es recibir, aceptar y transmitir. El espectro de consecuencias va de la copia servil hasta las elaboraciones más sutiles, incluidos la parodia, la caricatura y el esperpento.

Para poner en escena su método, el crítico aborda numerosos ejemplos, nutrido de una información minuciosa y cumplida: los manieristas italianos en El Escorial, Tiziano en España, Rubens y Reni en el barroco español, las fuentes de Zurbarán, de Murillo y de Goya, la influencia de Kokoschka en los expresionistas españoles y la ascendencia imaginística de Picasso. De tal modo, se hace un doble ejercicio: de historia interna del arte español y de comparatismo artístico, donde se advierte cómo la pintura exterior ha estado presente en España (dejando de ser «extranjera») y, viceversa, cómo el arte producido por españoles ha sido considerado un paradigma universal.

Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literaria. Lola Badía y Anthony Bonner. Sirmio, Barcelona, 1993, 241 páginas

En los comienzos de la modernidad (fines del XIII y comienzos del XIV) llega a octogenario el mallorquín Ramón Llull, que se convirtió al aparecérsele el Cristo mientras escribía un poema de amor a una mujer que no era la suya. Viajero por Europa y África, escritor trilingüe (en latín, árabe y catalán), traductor (como su contemporáneo Alfonso el Sabio), perteneció a ese complejo mundo del neoaristotelismo mezclado de sabiduría hermética y cortes de amor, del mundo provenzal-catalán cuyo centro institucional era Montpellier, pero que se extendía hasta Túnez pasando por las Baleares.

Por todo esto, Llull se nos aparece moderno. En él están los dramas intelectuales que mueven a los siglos posteriores: la controversia entre la autoridad y las necesidades de la razón; la fe como la impotencia del entendimiento, ante el cual debe renunciar; la iluminación como acceso al saber «por la forma y la manera»; el protagonismo del arte en el mundo de la sabiduría, porque el arte es don divino y su presencia prueba la aprobación de Dios a la obra. Llull prefería realizar su obra a ganar la vida eterna, o sea que prefería este mundo

al otro, si se planteaba la opción extrema. Pero también conoció los límites en que la visión es razón y locura. Ambas, el extravío y la cordura, son caminos del conocimiento.

Quizá su metáfora mayor es la que lo sitúa en la línea de Aristóteles y San Francisco, junto al Aquinate: un sistema teocéntrico que sostiene la unidad del saber, síntesis de amor y conocimiento, de razón y fe. Un mundo ordenado y jerárquico que puede ser explorado y dominado por la labor humana, el mundo concebido largamente por la modernidad, entre Cusa y Hegel, por ejemplo. Un deslinde frente a los averroístas y agustinianos, con su perspectiva agónica del mundo dividido entre razón y fe, y su intento de dotar a la razón de autonomía frente a la revelación, de convertirla en especulación pura, autofundada.

A los 74 años, Llull fue metido en chirona por un obispo que no aceptó sus razonamientos «progresistas» sobre el carácter difusivo de la bondad, que explicaba por qué Dios había inventado o dejado inventar la historia, donde el bien se amplía y el mundo se mejora. Otro drama de la modernidad.

La obra de Llull es extensa, compleja y sembrada de oscuridades. El lector no especializado puede perderse fácilmente en ella (salvo, quizás, en sus relatos alegóricos) y abandonarla en plena fatiga. Libros de introducción como el presente, a cargo de estudiosos (Bonner es uno de los editores de Llull) nos permiten llegar rápidamente hasta un mallorquín muy lejano y muy próximo, más moderno que tantos paisanos monolingües suyos, más europeo y más curioso del vario universo.

Las poéticas de Joyce. Umberto Eco. Traducción de Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1993, 180 páginas

Joyce ha sido una de las preocupaciones y uno de los espejos de Eco (qué simétrico: un eco en un espejo). Estos textos fueron publicados en 1962 y rehechos veinte años después, pero apuntan la inquietud del escritor italiano por la doble faz del arte en nuestro siglo: la vanguardia y el anacronismo. Pocos ejemplos tan densos y calificados como el de Joyce existen para probarlo.

El Joyce de Eco se debate entre una concepción medieval del hombre (parte de un orden cerrado y jerárquico: el sistema de lo real organizado por Dios y puesto a disposición del hombre por medio de la Revelación y la Razón: escolástica) y una concepción contemporánea (mundo abierto y proliferante, fragmentario y lleno de posibilidades múltiples que ponen en cuestión su calidad). «En Joyce, la elección definitiva no se produce, y su dialéctica nos brinda, más que una mediación, el desarrollo de una polaridad continua y de una tensión nunca aplacada», leemos en página 12.

Es decir: entre ambos paradigmas de humanidad y de cosmos hay una agitación dialéctica que busca una síntesis y quizá la encuentre en la *epifanía*, aquello que es, a un tiempo, manifestación de lo sagrado en el don, y símbolo, es decir elemento en perpetua significancia. En esta categoría epifánica, tan mentada por Joyce, se encuentran la palabra transparente del realismo con la palabra opaca y densa del simbolismo, el instante como belleza absoluta de los esteticistas y decadentes que fascinaban a Joyce (a contar desde Walter Pater) tanto como Tomás de Aquino y su perfecta suma de las sumas del saber.

Eco estudia largamente la catolicidad de Joyce, dividiendo su vida como católico en un período jesuítico (teología barroca sin Dios, argucia, arte de ingenio, gusto por el razonamiento y el silogismo) y un segundo momento, tomista y neoescolástico. Joyce es católico en la sumisión y en la blasfemia, como corresponde: en la misa blanca y en la misa negra. Son católicos: su gusto por el inventario que apunta a lo exhaustivo de la razón en el mundo; su preocupación salvífica; su regusto por las liturgias expiatorias; su culto por el placer, el pecado y el perdón; su negación del éxtasis y el goce, sustituidos por el delirio y la visión; su obsesión por el arte como esplendor de la verdad.

Los materiales usados por Eco son varios pero, sobre todo, *Ulysses* y *Finnegan's Wake.* De este último texto sostiene que se trata de un intento delirante y utópico de escribir con el lenguaje, ignorando la dispersión babélica de las lenguas, base de la literatura desde siempre. Eco enjuicia tal libro en la página 152: «Con qué ironía y desapego trata Joyce el material cultural que emplea en su construcción —digamos, también, con qué impresionante aridez acumula cosas con cuya forma se entusiasma, pero en cuya sustancia no cree en absoluto».

¿Qué tarea inadvertida cumplió Joyce, católico ateo, exiliado jubiloso, vanguardista anacrónico? Eco la define como la realización, en el lenguaje, de una de las posibles formas del mundo (de uno de los tantos mundos posibles, cabría agregar, como eco de lo anterior). Situado en un tema crucial, puesto ante su propia hipóstasis, el escritor italiano, en su buena forma, se muestra en este libro como uno de los mejores críticos literarios actuales, dueño de una cultura que produciría espanto si no estuviera trabada por lazos de ironía y explicada con un lenguaje preciso y agudo que, en ningún momento, pierde de vista su objetivo: hacer literatura con la lectura.

Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio. Karl Löwith. Traducción de Ruth Zauner y Andreas Lotha, Visor, Madrid, 1993, 188 páginas

Karl Löwith, autor de dos libros capitales para entender las filosofías de la historia *(De Hegel a Nietzsche* y *El sentido de la historia)*, escribió, en 1940, un resumen de su vida, destinado a obtener una cátedra en Estados Unidos. Es lo principal de este libro, junto con un *curriculum* redactado en 1959. Löwith, católico de origen judío, germanizado, discípulo de Heidegger y apasionado por Nietzsche, debió sufrir la expulsión de la Alemania nazi, la nazificación de su maestro y el uso hitleriano de su filósofo. Se exilió en Italia y luego en Japón, países de los que debió marcharse para evitar represalias, dada su alianza con la Alemania nacionalsocialista. Acabó sus días en Heidelberg, en 1973, repuesto en su lugar por su amigo Hans Georg Gadamer, a quien volvió a encontrar en Mendoza (Argentina) en 1949, durante un congreso de filosofía que el entonces presidente Juan Perón inauguró leyendo un discurso redactado por otro antiguo alumno de Heidegger, Carlos Astrada.

Löwith hace un examen penetrante y doloroso de la Alemania de entreguerras, una cultura densa y compleja, sometida a un proceso de descomposición generado por sus propios elementos aniquiladores. La oposición a Europa, la protesta contra Roma, que viene desde el imperio romano, pusieron a Alemania en una situación de omnipotencia y paranoia cuya expresión más demencial y dañina fue el nazismo. Detalles de enfática sordidez muestran hasta qué punto un delirio de superioridad puede encubrir una honda maniobra suicida a partir de una persecución nihilista de todo lo que disiente, difiere y se percibe como distinto.

El destino de Löwith parece haber sido el de un judío que dejó de serlo hasta que el perseguidor volvió a identificarlo como tal, y el de enfrentarse, siempre, con un enemigo que, siendo más poderoso que él, no pudo aniquilarlo. De ahí, quizá, su interés por el destino trágico de la razón en la historia, que sólo puede ser rescatada por una teología que explique por qué un Dios infinitamente bueno ha creado un mundo permeado por el Mal.

Quienes conozcan y admiren la obra de Löwith agradecerán esta edición, echando de menos que no se expliquen los personajes apenas señalados con una mayúscula. Y quienes aún duden del nazismo de Heidegger, Klages, Jung, Bäumler, etc., tal vez logren eliminar dudas.

Blas Matamoro

Carta a mi madre. Georges Simenon. Traducción de Carlos Manzano, Tusquets editores, Barcelona, 1993

Fue otro francés quien escribió *Le livre de ma mère*, Albert Cohen: pero Cohen tenía claros sus sentimientos y su libro es un canto de amor, a veces impactante, en otras un poco penoso, a su madre muerta. La historia de Simenon es más compleja y oscura, aunque yo no dudo de que haya complejidad en la transparencia ni de que la sencillez no sea insondable. La historia, en síntesis, es la siguiente: en 1977, la madre de Simenon, con la que apenas sí había tenido algún trato afectivo a lo largo de toda su vida, está falleciendo. Su hijo, durante esos ocho días, la visita diariamente y se pregunta por quién sea esa mujer. Tres años después, en forma de carta a su madre, escribe esos pensamientos. Los datos relacionados con este suceso es que un año después de la muerte de su madre, Simenon dejó de escribir novelas, cosa que había hecho durante toda su vida de manera prolífica.

Carta a mi madre es un libro breve, escrito con una gran economía verbal, rozando la pobreza en la que su

madre, orgullosamente, siempre se quiso mantener y con un ritmo en el que se hace patente la fatalidad. No es suficiente decir que uno de los aspectos principales es que la madre de Simenon, de la que concluye que fue una mujer buena, «no necesariamente para los otros, sino buena para ti, buena en el fondo de ti misma», también fue desprendida y generosa para con los necesitados pero nunca con aquellos que consideraba «bienaventurados», como su hijo Simenon al que nunca le aceptó sus ayudas y al que jamás le dio afecto. Hay que señalar la imagen impenetrable que nos ofrece Simenon de su madre. Mientras él rastrea en su memoria algunos trazos que le permitan adentrarse en el enigma de esa persona, su rostro cada vez nos parece más enigmático. Tal vez porque, para entenderla a ella, debemos entender también a Simenon, un personaje que se acerca al abismo de sí y sólo nos muestra el rastro de una tragedia.

Un mundo dentro del mundo. Stephen Spender. Traducción de Ana Poljak, Muchnik Editores, Barcelona, 1993

Un mundo dentro del mundo (World within World), 1951, fue escrita por Stephen Spender alrededor de sus cuarenta años, y en ella analiza y cuenta su vida, sobre todo a partir de su adolescencia. Spender se propone ser lo más fiel posible a lo que le ha ocurrido en un período de su vida y a un estado de su alma, por emplear un término prepsicoanalítico, que va, aproximadamente, de 1928, cuando ingresa en Oxford como estudiante, hasta 1939, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y también el fin de la Guerra Civil española en la que el poeta Spender participó, brevemente, como voluntario en las Brigadas Internacionales. Éstos son los acontecimientos históricos fuertes que contrastan con la investigación y recuento de su vida de escritor, en diálogo por aquellos años con W. H. Auden, Christopher Isherwood y otros. Hay una frase que expresa bien el espíritu de la obra: «Estoy convencido de que, si soy capaz de escribir verídicamente acerca de lo que me ha ocurrido, esto puede ayudar a otros». Pedro Abelardo, en el siglo XII, y en la primera carta de *Historia calamitatum*, ya ofrecía también su obra para que sirviera de consuelo a otros. Spender vive en nuestro siglo y su ayuda se traduce, no en una mitigación comparativa de los males, sino en una comprensión. Comprender libera, entre otras cosas, de la opacidad de lo incomprendido, de la fuerza oscura y tenaz de lo que negamos o no queremos comprender. Lo que en un principio en Spender es una debilidad, se convierte en una virtud: el ejercicio de relatividad a que somete su temperamento y sus juicios en relación a la de sus coetáneos, por miedo a la soledad o una acentuada necesidad de camadería, se transforma en una actitud compasiva, no exenta de lucidez, de la diversidad irreductible de los comportamientos y los juicios de los otros. Un relativismo que no le impide seguir su propio camino.

Spender creció en un mundo que al par que creía temía al progreso, y el progreso, *grosso modo*, considera óptimamente el presente y pésimamente el pasado, puesto que todo él viene perfeccionándose, sólo que, ¡ay!, el presente está condenado a gran velocidad a ser pasado y, por lo tanto, lo que llamamos tradición se ve convertida en una traición. El mito que le habían legado era que el mundo «se había dado solución a sí mismo desde la historia pasada». Al mismo tiempo, se idealizaba los tiempos anteriores a la Primera Guerra Mundial como una Edad de Oro. La vivencia del progreso era contradictoria porque la guerra había creado una brecha difícil de saltar. Spender fue un muchacho idealista, soñador, no muy buen estudiante. Pierde a su madre a los doce años. No fue un trauma: su madre había estado siempre enferma y tenía un carácter histérico que impacientaría al joven Spender. Cuando contaba diecisiete perdió a su padre, un padre cuya «irrealidad» como persona le aterraba. Es decir, que no encontró en él en ningún momento el punto de encaje de la simpatía. «Mi padre convertía todo en abstracción retórica, en la que no había nada concreto, ninguna exactitud». Quien hace el papel de madre es su abuela materna, de origen germano. Spender aprende alemán y durante varios años pasa buenas temporadas en Alemania. La abuela le da lo que los padres le negaron: un amor más allá y más acá de los preceptos, las ideas y las formas. Inmediatamente aparece Auden en su biografía: un joven inglés, culto e inteligente con un carácter decidido y provecto, y un talento especial que impresionaba al mundo estudiantil de Oxford. Spender define a Auden y se define a sí mismo: «La vida de Auden estuvo dedicada al esfuerzo intelectual de analizar, explicar y dominar sus circunstancias. La mía ha sido de completa sumisión a la experiencia». Esta «sumisión»

significó, sobre todo, una voluntad de integración, un deseo de comprender su peculiaridad en el punto de convergencia y no de divergencia con sus semejantes y el mundo que le tocó vivir. No significó la pasividad que detectó en los héroes y heroínas de Joyce, Proust, Eliot y Virginia Woolf, encarnaciones de «una civilización que se caía en pedazos», porque de hecho la vida de Spender estuvo comprometida tanto en la Guerra Civil española como en la Segunda Mundial.

Ya que hablamos de historia, hay que mencionar la vinculación de Spender con el comunismo. Por un lado, buscó en él un sentimiento de «estar en lo justo acerca de cualquier cosa». Éste reforzó la inseguridad de su personalidad y le ayudó a culpar a su pasado a través de su clase, aunque percibía lo excesivo de la condena comunista que alcanzaba la más extrema individualidad. La burguesa, obviamente. Ahora bien, fue un comunista que creía en los valores liberales de libertad personal y amor a la verdad por encima de cualquier cosa. No tardaría, pues, en ver las contradicciones entre aquella ideología y estas aspiraciones. La Guerra Civil española fue un buen campo para poner a prueba sus convicciones. Las páginas que dedica a su participación junto con las fuerzas republicanas son una sátira penetrante. Las ideas generales se ven corregidas, negadas o afirmadas por los individuos, y no, como ocurre con toda ideología política que se justifica a sí misma más allá de sus encarnaciones perversas. En España y en 1937 conoce a Manuel Altolaguirre, con quien simpatizó enseguida, y conoció a los intelectuales que participaron en el Congreso de Escritores Antifascistas que, sin olvidar sus virtudes, le pareció que tenía algo de «Partido de los Niños Malcriados». Allí conoció al «grandioso y retórico Rafael Alberti», a José Bergamín, «dueño de una mente a un tiempo extravagante y definida», a Octavio Paz y a Elena Garro, su primera mujer, Julián Brenda y todos los demás. Spender no salía de su asombro porque comenzó a ver que los catalanes «consideraban a los valencianos fascistas» y todo el que no era catalán llamaba fascista a los catalanes. Es decir, comenzó a comprender o mejor a constatar la intrincada malla de odios e intolerancias que había desembocado en la Guerra Civil. Sobre la mitificación de la muerte de Lorca dice: los comunistas «canonizaban al poeta García Lorca asesinado por los franquistas, y al que estos mismos críticos habrían denunciado como un católico reaccionario, en caso de que hubiese sobrevivido». No se equivocó: la historia de la Unión Soviética abunda en ejemplos en este sentido.

Spender vuelve a su país, desencantado de su aventura a favor del bien, con mayor seguridad en sí mismo y más dudas sobre las respuestas totalizadoras. No es que no creyera en la lucha contra el fascismo, sino que comenzó a tener dudas más hondas sobre el comunismo. Pero vuelve para asistir al comienzo de otra guerra que puso en evidencia las débiles estructuras sobre las que se sustentaba la vida social, política y moral europea.

Aunque nos cuenta sus relaciones homosexuales primero y luego sus matrimonios, Spender no entra muy de lleno en su bisexualidad, o en el paso de la homosexualidad a la heterosexualidad, si es que ha sido así. Es un tema importante. Pero jamás nos confiesa sus pasiones, como si su afectividad estuviera diluida con el fin de paliar el dramatismo de lo único. Es una pena porque creo que nos hubiera dado algunas páginas interesantes. Sólo hay que leerle cuando comentando un poema sobre la amistad, de Po Chu-i, observa que lo que le impresiona es «la deriva del uno en la conciencia del otro cuando estaban juntos», para valorar su sensibilidad y capacidad de observación de lo que, en principio, es invisible.

Spender es un buen retratista. Ya he mencionado algunas de sus rápidas y lúcidas observaciones sobre algunos personajes de su tiempo. Extraigo ahora esta visión de T. S. Eliot: «Su aspecto era grave, un poco encorvado, aquilino, ceremonioso y tenía una mirada reservada, aunque benévola». En su conversación, «si escucho con atención más allá de la aridez del tema, surgirá un relámpago de poesía, como el ala de un alción en medio de la charla de un club». Magnífico, ¿no?

Obras completas. Rosalía de Castro. 2 vols. Biblioteca Castro, Ed. Turner, 1994

En estos dos volúmenes, editados por Marina Mayoral, acreditada conocedora de la poeta gallega, podemos encontrar la totalidad de la obra de Rosalía de Castro (poesía, narrativa, cartas, artículos y traducciones) siguiendo los criterios de esta biblioteca, elogiables, de no anotar los textos pero, sin embargo, de hacer un seguimiento primoroso de los manuscritos o, como en este caso, de

primeras ediciones o últimas realizadas en vida de la autora. Aunque en ocasiones las notas pudieran ser necesarias en esta u otra obra, está bien que haya ediciones no comentadas, que se presenten al lector como lo fueron en su primer día, puesto que su calidad de clásicas así lo indica: la capacidad de encarnar en tiempos distintos.

Rosalía de Castro fue un ejemplo de conciencia crítica frente a una sociedad que marginaba a la mujer de participar en grado de igualdad, cuando no meramente de participar; defendió también a la lengua gallega y lo hizo para siempre; tuvo conciencia social e intimidad. Su mirada fue doble: vio lo de fuera y lo de dentro y transformó esa pluralidad de miradas en una obra cuyos mayores logros, y por los cuales permanece viva en sus lectores, son *Follas Novas* y *A la orilla del Sar.*

¿Cómo leer hoy en día, a finales de este siglo cibernético, la saudade de Rosalía de Castro? No hay una sola lectura: desde la incardinación popular de *Follas Novas* a su ahondamiento en ocasiones metafísico, la crítica ha desplegado un mundo vario y verdadero, en ocasiones excesivamente cerca de la interpretación sincrónica de la historia de la literatura. Entre esas hojas cantadas y decantadas se divisa el horizonte en crisis de un mundo intelectual que va a desembocar en la generación del 98. Por otro lado, la oposición en Rosalía de Castro del paisaje castellano («D'o deserto fiel imaxe») al verde y misterioso campo gallego acentúa la conciencia del lugar, pero hay que afirmar que en ocasiones ese lugar no termina de habitarse: hay una Galicia más allá de Galicia, y su nostalgia, por ello mismo, se vuelve insondable, como es insondable muy pronto el cielo que su siglo, heredero de la razón crítica, transformó en un desierto para hacer libres a los hombres. Pronto se iba a ver que esa libertad estaba llena de máscaras y de resurrecciones perversas. Es muy conocido el poema en que Rosalía señala que «mi Dios cayó al abismo», y aunque posteriormente vuelve en ocasiones a la imagen teísta, es más un deseo desde la distancia que una revelación de la presencia. Soledad, tristeza, nostalgia, todo ello, aunque muchas veces se expresa en danzantes octosílabos que tratan de recoger y de dar calor a ese sentimiento sin límites, lo cierto es que esos tópicos del romanticismo tardío alcanzan un valor que podríamos llamar metafísico. Una metafísica que se mece o se precipita, que, como muchos cantes andaluces, al cantar la pena parece celebrarla y al celebrar manifiesta la escisión. Si esa nostalgia del lugar hubiera encontrado su sitio, tal vez la poesía de la escritora gallega no hubiera llegado viva hasta nosotros, o tendría menos importancia. Pero el referente que el sentimiento de pérdida reclama o que el deseo invoca, es evasivo e insondable y esa inasibilidad conforma el poema, se constituye en una palabra donde se nos hace patente la distancia. Esta paradoja está latente en la poesía de la gran poeta gallega y revive en la lectura que se puede hacer hoy: es una palabra que trasciende la anécdota local a un lugar que ya no es ni Galicia ni la meseta castellana sino el poema mismo, un espacio que sin dejar de ser el mismo es siempre otro. Lugar de no llegar nunca, Rosalía es una tensión, en sus mejores momentos, entre su experiencia existencial y la conciencia del poema. Esa tensión es la salud de sus mejores poemas, contenidos en *Follas Novas* (1880) y *A la orilla del Sar* (1884).

Una lectura psicoanalítica, al tener en cuenta su biografía, tal vez podría señalar que esa nostalgia del lugar es una nostalgia de la legitimidad (Rosalía era hija natural de María Teresa de la Cruz de Castro y del presbítero José Martínez Viojo), pero eso no diría mucho de su obra; sin duda sí de la persona que escribe los versos, pero no de la «persona poética», esa máscara que es todo lo que queda cuando la obra alcanza ahistoricidad y busca una y otra vez temporalidad: presente. La búsqueda de Rosalía, incitada o no por esa sospecha, va más allá porque no es la anécdota que caracteriza al yo sino el gesto que dibuja a la persona, y ese trazo dibuja su universalidad, la hace analógica: a través de la imagen poética la fatalidad se trasciende, y en esa imagen, sea cual sea nuestra historia personal, podemos reconocernos.

George Orwell. Michael Shelden. Traducción de César Aira, Emecé Editores, Barcelona, 1993

George Orwell (pseudónimo de Eric Blair) tuvo una vida corta (1903-1950). Había nacido en Bengala (India), cosa poco excepcional para un inglés a principio de nuestro siglo. Sirvió en Birmania en la Policía Imperial india. Vivió en París, combatió con valor en la guerra civil es-

pañola durante seis meses en 1937, fue herido y volvió a su país. Pero las guerras no terminaban y trató de hacer lo que pudo (tenía unos pulmones débiles que acortaron su vida) frente al nazismo en la segunda guerra mundial. Se casó dos veces, aunque el segundo matrimonio no fue del todo real, quiero decir que se llevó a cabo cuando estaba ya en el lecho mortuorio, ese camino de nadie. Además, Sonia Brownell, como muestra Shelden en esta biografía, se casó con él para administrar su herencia, cosa que hizo con no poca competencia. Nos dejó una obra valiosa, singular; esencialmente dos novelas: *Rebelión en la granja* (que, por cierto, fue rechazada por T. S. Eliot) y *1984*; como reportero y ensayista político, *Homenaje a Cataluña* sigue siendo un libro que supera lo meramente testimonial. Orwell vio antes que muchos el signo que trazaba el comunismo en nuestro siglo. Criticó a los socialistas de su tiempo, que para él formaban una «academia de materialistas dialécticos» perseguidora de desviacionismos, y vio como pocos el horror del totalitarismo ruso. Vio el horror con horror y lo denunció con valor y lucidez.

El libro de Shelden es exhaustivo y ha contribuido a aclarar puntos oscuros de su biografía, ha descubierto documentos de importancia y narrado su vida con penetración, aunque este tipo de biografías, por regla general, están lejos de ser amenas: la documentación a veces se resiste a ser narrativa y, en ocasiones, hay que decirlo también, la vida misma se niega a la narración. Una vida no siempre es una novela, pero un libro, siempre es un libro.

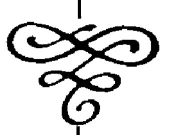
¿Quién fue Orwell? A juzgar por sus libros (al fin y al cabo, el pseudónimo nos posibilita aún más que lo consideremos el resultado de una obra) fue un escritor obsesionado por la política, pero que no abandonó nunca la perspectiva de querer «transformar en arte la literatura política». Y lo consiguió: la sátira del totalitarismo, en *Family farm*, está más allá de las fechas y de las anécdotas de esta a aquella política totalitaria: ha conseguido serlo de todas. Ciyril Connolly afirmó que «Orwell era un animal político», «no podía sonarse la nariz sin moralizar sobre las condiciones de la industria de los pañuelos». Y Stephen Spender (otro escritor que también estuvo en la guerra civil española y salió escaldado por lo que vio) dijo de él en 1988 a Michael Shelden: «recuerdo aquella voz que sonaba como el crepitar de la lluvia. Escuchar uno de los monólogos orwellianos, con todas sus incoherentes especulaciones, era en cierto modo una experiencia muy inglesa. Oír su monótona voz era como ir por la calle escuchando la lluvia». Oigamos ahora a Anthony Powell: Orwell «era una de las personas más deliciosas del mundo para hablar de libros» y éstos, más que la política, eran su verdadera pasión. Animal político y literario, amaba también los oficios manuales. No sintió atracción por la filosofía (fue amigo de A. J. Ayer, pero no se interesó por sus ideas) pero sí por las lenguas, para las que tenía una extremada facilidad de aprendizaje. Es obvio que no le interesaban los sistemas sino la realidad inmediata y el sentido común, sin que yo quiera decir con esto que ambas cosas son fáciles o no filosóficas...

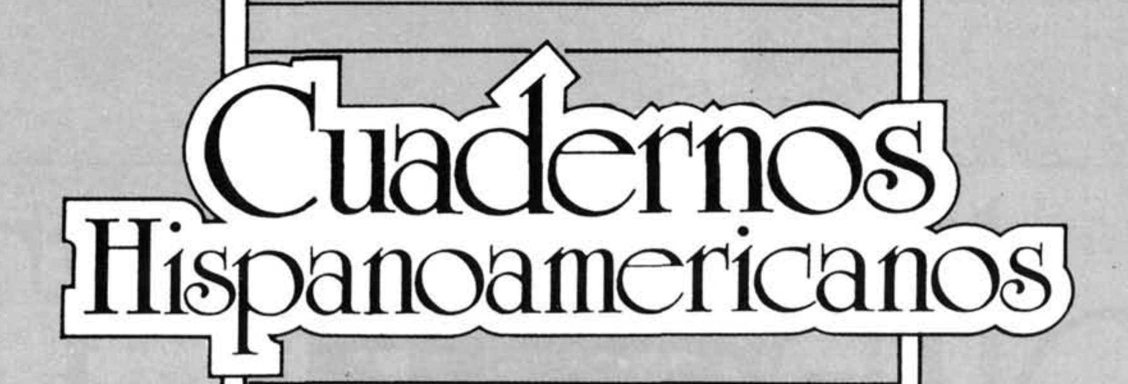
Orwell vino a España a principios de 1937 y luchó en Cataluña del lado de la república. Vino a España con una idea simple de lo que significaba la guerra civil: una lucha contra el fascismo. No había pensado en participar en la contienda como soldado, ya que no se consideraba capacitado, pero no tardó en darse cuenta de que la inmensa mayoría de los milicianos estaban mucho menos capacitados que él. Se afilió al POUM de manera mecánica, y pronto comenzó a ver que la guerra civil española no era un frente contra otro sino que se parecía más a una guerra de todos contra todos. Un conocimiento mayor de los años de la república le hubiera ayudado a comprender las intolerancias virulentas entre anarquistas, comunistas, socialistas, conservadores, etc. Orwell vino a luchar «simplemente, por la dignidad humana» y encontró una plaga de siglas: PSUC, POUM, FAI, CNT, UGT, JCI, JSU, AIT. El Frente Popular era, en esencia, «una alianza de enemigos», y los comunistas no le parecían una fuerza revolucionaria. Por entonces, Orwell desconfiaba de la democracia burguesa, del liberalismo y del capitalismo. No le faltaban algunas razones, ya que no eran lo mismo que hoy en día, y tendía hacia un obrerismo en el que no sería demasiado arriesgado ver una cierta autohumillación de clase. La clase a la que él mismo había pertenecido. Hay en su biografía algún rasgo importante que permite pensar esto: el tiempo en que disfrazado de mendigo se hacía pasar por uno de ellos con el pretexto de conocerlo mejor para poder escribir sobre la marginalidad londinense. Pero sus posibles causas psicológicas no reducen sus ideas:

fue un intelectual preocupado por las clases más desfavorecidas y crítico con las opresiones que las clases pudientes ejercían sobre las primeras. Su primera simpatía por socialismo se llenó de matices y no tardó en abogar por un «movimiento socialista específicamente inglés, que apele al carácter inglés, sin contaminaciones procedentes del marxismo». Un socialismo no doctrinario y ni siquiera lógico, con anacronismos «y cabos sueltos por todas partes». Esto nos recuerda en algo a lo que postulaba su contemporáneo el poeta Spender. ¿Pero qué tipo de socialismo es ese? Creo que Orwell, si viviera, hoy vería con simpatía al socialista Felipe González. Creía que ese socialismo «nunca perderá contacto con la tradición del pacto y la negociación ni con la creencia en una ley que está por encima del Estado». ¿Qué ley puede ser esa sino una constitución refrendada por los ciudadanos?

Sus novelas, aun siendo políticas, están llenas de rasgos de su propia biografía. De hecho, dejó trazas de su vida por toda su obra, porque tuvo siempre una fuerte tentación autobiográfica, como Henry Miller, autor por quien sintió una crítica admiración. Al llegar a las últimas páginas del libro de Michael Shelden sobre Orwell vuelvo a hacerme la misma pregunta que me incitó a leerlo: ¿quién fue Orwell? Una pregunta tal vez incontestable. En su tumba no reza el nombre del conocido novelista, sino el que estaba detrás de la máscara, acompañado de las dos fechas que abren y cierran la vida: un enigma tan insondable como el que podemos rastrear en sus artículos, crónicas y novelas.

Juan Malpartida





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto........	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto........	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto........	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto........	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto........	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.